جامعة الزقازيق
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

الحاكم في مسرح الستينيات
دراسة سيميائية

أُطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

إعداد
الباحثة / انتصار عبد العزيز منير

إشراف
أ . د . نجوى إبراهيم عانوس
أستاذة الأدب العربي الحديث
رئيسة قسم اللغة العربية وآدابها بالكلية

1430هـ / 2010م

مقدمة

تعد شخصية الحاكم في مصر في مسرح الستينيات من أهم الشخصيات الدرامية في مسرح تلك الفترة , ففي مصر في أعقاب الثورة المصرية عام 1952 م , بداية أظهر كثير من كتاب المسرح مشاعر القلق وربما الحيرة بحقيقة الإطار السياسي والاجتماعي الجديد , وظلوا في عزلة عنها وعن الجماهير ,وفي أوائل الستينيات مع صدور قرارات يوليو الاشتراكية وما أعقبها من انفصال الوحدة بين مصر وسوريا ,بدأت السلطة تضرب بيد من حديد كل الجبهات , وتنقض على كل تحرك مضاد أو شبه تحرك , فعاشت مصر في غضون ذلك في ظل حالة من الديمقراطية الهشة , التي ميزتها نزعات الاستبداد السياسي وحكم الفرد الذي خلق في الشعب العزة والكرامة في الخطب والتصريحات .

ومع ذلك ازدهرت الحركة المسرحية ؛ ربما لأن الدولة رأت فيه أداة لإلهاء المفكرين والأدباء بعد الهزة التي حدثت في أعقاب الانفصال , وأيضاً لجس نبض الاتجاهات والآراء التي تبرز من خلال النصوص المسرحية , وقد ظهر جيل جديد أمثال رشاد رشدي , وألفريد فرج , ويوسف إدريس , وميخائيل رومان , ولطفي الخولي , وعبد الرحمن الشرقاوي , وصلاح عبد الصبور , ونجيب سرور ..وغيرهم العديد.

وسواء ابتكر كتابنا شخصياتهم السلطوية أو أخذوها عن المسرح الغربي بسماتها الأساسية ظهر أنهم استطاعوا أن يجددوا تجديداً واضحاً في رسم هذه الشخصيات وتركوا عليها أثر ثقافتهم العربية والإسلامية ؛ فخرجت هذه الشخصيات في النهاية في غالب الأحوال شخصيات تنتمي إلى ثقافاتهم الخاصة وثقافتنا بعامة لا سيما وأن تراثنا التاريخي والشعبي زاخر بالنماذج السلطوية.

كما أن هذه الشخصيات لم تؤخذ بالمشكلات التي تعالجها في المسرح الغربي بل عولجت في إطار معالجة خاصة بمجتمعنا العربي الإسلامي , أو مشكلات إنسانية عامة , لكنها حملت وجهة نظر ثقافتنا العربية الإسلامية فيها , وأهم هذه المشكلات الخاصة مشكلة الاستعمار وعلاقته بالحكومات والشعوب المستعمرة , وموقفه إزاء الثقافة القومية , ومشكلة نظام الحكم , والعلاقة بين العلم والحكم , وتأليه الحاكم , أو التحول به إلى الحكم المطلق .

وفي خضم ذلك كله نلحظ أن حقبة الستينيات بكل ما طفحت به من تيارات مختلفة سمحت بأن يكون لدينا كل تناقضات وتصادمات المسرح الذي يولد جديداً , ليس في مصر فقط , بل في كل مكان من العالم . وعلى ذلك فلم يكن في مسرح الستينيات التزام واضح بالاتجاه نحو لون أو تيار مسرحي بعينه يغلب على ممارسات تلك الفترة , حيث يظل كتاب ومخرجوا الستينيات مجددين من منطق أنهم أدركوا أنهم يلعبون المسرح لأنهم يريدون أن يقولوا من خلال المسرح أشياء , وليس لأنهم فقط محبون للمسرح , فتوسلوا بكل ما رأوا أنه يمكنهم من التعبير عن هذه الأشياء دون تحدد مسبق.

واستطاع مسرح الستينيات . رغم كل شئ . نصاً وعرضاً أن يسجل كل ما خطر للمثقفين المسرحيين من عناصر نقد حول الأوضاع الراهنة اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً وعسكرياً , بشكل شاعري أدى إلى عدم حدوث تناقض عنيف بينهم وبين النظام , أو مراكز السلطة في الستينيات رغم المحاذير والمصادرات الأدبية والفنية . مما يدل على أن هؤلاء الكتاب لم يملكوا النظرة أو الجرأة التي تجعلهم يتوغلون في أراض لم يحددها الخط الأحمر للدولة. فإنهم لجأوا إلى الإسقاط التراثي في ظل التحول الاشتراكي وإلى التوظيف الرمزي في أعقاب إخفاق يوم الخامس من يونيه وذلك على سبيل التورية والمراوغة السيميائية تلميحا لا تصريحاً ..والتي ترتفع أحياناً إلى مستوى الرمز الفني الدرامي الذي يعد اللغة الطبيعية للمسرح وأحياناً أخرى أخفقوا في ذلك .

فقد استخدموا المراوغة السيميائية هرباً من مواجهة السلطة في تلسينهم على الحاكم , وفي الوقت نفسه ظهروا أمام الجمهور بأنهم يعبرون عن نبضه وما يدور في عقله وقلبه , ولكنها محاولات ظلت مرتهنة بالفترة الاجتماعية والسياسية فترة الستينيات وهذا إشارة إلى أن الحماس الذي لاقته هذه المسرحيات في تلك الفترة كان حماساً اجتماعياً أكثر منه حماساً دراميا .

وبعض هذه المسرحيات إذا ما عرضت الآن دون إسقاط معاصر أو تفسير للخلفية الاجتماعية لن يقبل عليها الجمهور لأنها لا تحمل في طياتها الحياة الخاصة بها , ولذلك فهي في حاجة دائمة إلى الرجوع إلى المصدر الذي استمدت منه حياتها ألا وهى التغيرات الاجتماعية والسياسية التي سادت مصر بداية من الخمسينيات وطوال حقبة الستينيات .الأمر الذي يؤكد أن كل هذه التوجهات تلقى في النهاية عند نقطة أو أرض مشتركة واحدة تؤكد أن المسرح الستيني بإسقاطاته السياسية على السلطة كان تابعاً للمجتمع ومبلوراً لتحولاته ولم يكن متنبئاً بها محدداً لإرهاصاتها المحتمل وقوعها في المستقبل القريب.

وفي ظني أن موضوع (السلطة متمثلة في شخص الحاكم) في المسرح المصري حقبة الستينيات بالغ الأهمية وأنه لم ينل حقه من الدراسة والبحث في الدراسات المسرحية , بصفة خاصة , مع أننا أحوج ما نكون إلى دراسته بعمق وتأمله في تدبر وإمعان ! .ربما لأن الناقد أو الباحث لا يجرؤ على الكتابة في هذا الموضوع . بكامل حريته . ما بقى الحاكم متربعاً على كرسي الحكم , فإذا ما تنفس الناس الصعداء بعد رحيله , ونسوا أو تعمدوا نسيان تلك الأيام التي عاشوها بحلوها ومرها في ظله , وظنوا . واهمين . أنها ذهبت بغير رجعة .ربما تتاح للباحث إعادة قراءة تاريخ تلك الفترة وبحثها ونقدها نقدا يساعدنا على تلمس الحاضر ومواجهة المستقبل . من هنا جاءت تلك الدراسة . التي فوق راحة اليد الآن . في محاولة لإثارة الوعي أو قل (عودة الوعي) بتراثنا المسرحي حقبة الستينيات من خلال تطبيق اتجاه نقدي حديث نسبياً هو السيمياء أو علم العلامات أو علم الإشارات على شخصية الحاكم في مسرح

الستينيات , وقد آثرت التعرض لكافة مناحى الموضوع . بقدر الاستطاعة . مستخدمة المنهج السيميائي ؛ ربما لأنه ألصق الاتجاهات بالمسرح , فكل الإرشادات المسرحية درامية , فالأداء المسرحي هو مجموعة من العلامات , والممثل علامة درامية , والنص مجموعة من العلامات الدرامية . وقد آثرت تقسيم دراستي إلى خمسة فصول تسبقهم مقدمة ويتبعهم خاتمة يتلوهم ثبت بالمصادر والمراجع المعتمدة ,وفي الفصل الأول الذي جاء تحت عنوان (مدخل إلى علم السيمياء) عرضت فيه لأهمية العلامة بوصفها إحدى العتبات التمهيدية للولوج للفعل المسرحي والدرامي وقدمت عرضاً لأصل السيمياء في التراث العربي والغربي وحاولت مناقشة المصطلح وتتبع جذوره وأهم الاتجاهات السيميائية الحديثة .أما في الفصل الثاني الذي جاء تحت عنوان (أبعاد العلاقة بين المسرح والواقع المصري حقبة الستينيات) وقد قمت بعرض للواقع الفكري والسياسي والمشهد التاريخي حقبة الستينيات ومدى تفاعل المسرح مع التطورات السياسية والأحداث التاريخية آنذاك , وكيف أن الطفرة التي شهدها النشاط المسرحي في عقد الستينيات كانت نتيجة عوامل متباينة ؛ لعل أبرزها هو كونه "الاتجاه الذي يرضى عنه النظام الحاكم " وكيف أن المسرح كان يعد أحد أهم أدوات النظم السياسية في الدعاية الإعلامية للحاكم وأحد أدوات استطلاع الرأي العام .

وفي الفصل الثالث الموسوم بـ(الروافد الشعبية لشخصية الحاكم في المسرح المصري) فقد تناولت فيه الروافد الشعبية التي تأثر بها كُتاب مسرح الستينيات في تناولهم لشخصية الحاكم أو الاستبداد السلطوي , وجذورها المستمدة من حكايات ألف ليلة وليلة . إضافة للتعرض سريعا للروافد التاريخية لشخصية الحاكم في الشرق القديم وكيف أن أول إجابة طرأت على ذهن الإنسان في العصور الموغلة في القدم هى : لابد أن يكون الحكام من طبيعة غير طبيعة البشر , فهو ابن إله أو ابن إله أو يحكم

بتفويض إلهي .وتناولت الشخصيات ذات الإحالات الشعبية سواء كانت مكتوبة أم كانت من المخزون الشعبي الحياتي

أما الفصل الرابع فقد جاء تحت عنوان (الروافد الغربية لشخصية الحاكم في المسرح المصري) تناولت فيه تأثر كُتاب المسرح المسري الستيني بالروافد الغربية من المسرح العالمي وكيفية تأثره بالمسرح الملحمي على تصوير الشخصية وتشكيل المسرح آنذاك , إضافة لتأثيرات مسرح العبث ,والمسرح الذهني .

أنا الفصل الخير فقد أُفرد بعنوان (دراسة سيميائية لشخصية الحاكم في مسرح الستينيات) تناولت فيه سيميائية العنوان . إحدى التقنيات التمهيدية (العتبات) . بوصفه تقنية تشكل مفتاح الولوج للفعل المسرحي والدرامي . وتم الإشارة فيه لبعض عناوين مسرح الستينيات التي جاءت بين التناص والمراوغة السيميائية , والإشارة لعناوين مكونة من كلمة واحدة (مباشرة الدلالة) وأخرى مركبة . كما أشرت إلى الدلالات التي وفرتها أسماء الشخصيات بوصفها علامات رئيسية في تكوين وتحقيق غاية الخطاب المسرحي.

كما تناولت تحليل بعض الإرشادات المسرحية التي لعبت دوراً بارزاً في بعض نصوص مسرح الستينيات والتي كانت بمثابة المحور الذي شكل مفردات فعلها المسرحي ووضعتها بالتالي محل اختبار وحاولت تسليط الضوء على الفضاء المكاني والزماني وأثر تقنيات الموسيقي والصوت والضوء .ودور كل هذا في الفعل المسرحي والتي تكشف لنا عن إلمام كُتاب مسرح الستينيات بالتقنيات الحديثة .

وتلك هي مفردات الخطة التي اهتديت إلى وضعها آملةً أن تكون مستوفية موضوع الدراسة من الجوانب كافة ,ومتكفلة بتحقيق النتائج المرجوة لي في هذا المجال, وهى أيضاً خطوة لا تخلو من نقص

ضروري, يدعوني إلى المزيد من الحرص على البحث, والتنقيب والتأمل والتسلح بطموح ورغبة في الفهم والتساؤل.

ويقتضي واجب العرفان بالجميل أن أتقدم بالشكر والامتنان لأستاذتي الدكتورة نجوى عانوس لوقوفها بجانبي تشدُ من أزري وتوجهني التوجيه الطيب.منذ أن كنت بالفرقة الأولى وطوال فترة الدراسات العليا, حرصاً منها على أن تكون ريادتها في الدراسة السيميائية للمسرح والأدب العربي الحديث (حركة) وليست (حالة) تمثلها هي . كما كانت حريصة على أن يخرج هذا العمل في صورة لائقة. مما تعجز معه كل أساليب البلاغة والبيان, على أن توفيها حقها من الشكر والثناء. فقد وقفت بجواري في أمومة حانية وأستاذية متمكنة وبإرشاداتها القيمة , وتوجيهاتها السديدة , اهتديت لتلك الدراسة وعلى نصائحها توكأت , وما هذا العمل إلا ثمرة من غرس يديها , التي أولته الكثير من الرعاية والاهتمام.

والحمد لله , في البداية والنهاية , له سبحانه الفضل , وهو من وراء كل توفيق .

بسم الله الرحمن الرحيم

تمهيد

مدخل إلى علم السيمياء

1- ديباجة

تحتل العلامة مركزا متقدما في الفكر الحديث بوصفها حامل هذا الفكر نفسه، ودراستها وتحديد العمليات التي تشتغل بموجبها، هي في الحقيقة ، دراسة لحامل هذا الفكر ، الأمر الذي جعل منها موضوعا للتأمل الفلسفي من جهة ، وجعل من العلم الذي يتمحض بدراستها قسما من التأمل الفلسفي في كثير من مساراته .

ولعل بحثا في أصل السيمياء (او السيميولوجيا semiology او السيميوطيقا semiotics او السيماطولوجيا sematology) من حيث الاصطلاح واشكالاته في اللغات التي انجبت هذا الاصطلاح فضلا عن اشكالاته في العربية من جانب، ومن حيث موضوع هذا العلم وتأريخه ومدارسه المتنوعة من جانب آخر، يعدّ عتبة فيلولوجية ومعرفية، لا بدّ منها، للدخول الى التأمل السيميائي نفسه ، ومن غير هذه العتبة ـ التي يحققها بحثنا المقترح هنا ـ يبدو ان غموضا كثيفا سيحيط بهذا التأمل والنظر ، ولن تفي معرفة مقتضبة عن الافكار والآراء المتناثرة ، هنا وهناك ، بصورة اشبه بالشذرات ، باستيعاب منهجي دقيق للمسائل التي يطرحها حقل السيمياء .

2 ـ السيمياء لغة واصطلاحا

لكون مصطلح سيمياء يثير اشكالات لا في العربية فحسب وانما في اللغات الأخرى بسبب تعدد مناشئه واصطلاحاته من جهة ، ولكثرة اضطراب الفكر العربي المعاصر في استعمال مفاهيم السيمياء من جهة أخرى ، نرى ، ضرورة ، اجراء بحثين فيلولوجيين احدهما عربي والآخر اجنبي للتحقيق بالمسألة الاصطلاحية .

أ- بحث لغوي واصطلاحي في الاصل العربي :

احسب ان جذر كلمة (سيمياء) من المشتركات اللغوية في عدد واسع من اللغات السامية (في الاقلّ العربية) والهندواوربية (مثل اليونانية واللاتينية) فأصوات هذا الجذر (مع الاحتفاظ بالتقلبات اللازمة في صرف كل لغة) ومكوناته الدلالية في المعجمات ، هي هي ، متماثلة ، الى حد كبير ، كما سنتبيّنه في هذا المطلب .

وتحقيقنا في الاصل العربي يدور حول مجموعة صور واستعمالات عربية اصيلة غير مولدة ، تنبع من جذر واحد ، كما اثبتت ذلك امهات المعجمات العربية وعلّلت هذه الصور المتنوعة ، فضلا عن كتب التفسير والحديث .

فالمعجم العربي يثبت ان السيما والسيميا والسيمياء بمعنى واحد هو العلامة ، وقد وردت نصوص عربية كثيرة بهذا المعنى ، في القرآن الكريم ، والحديث الشريف ، والشعر العربي ، كما ان المعاجيم العربية ربطت هذه الصور الثلاثة بصور أخرى مثل السومة والسيمة ، واثبتت ان الاصل فيها ، جميعا ، واحد هو وسمى ، من الجذر وسم ، وقد وقع قلب مكاني فصارت سومى ، ثم انقلبت الواو ياءا لتعادل وتجانس حركة ما قبلها فصارت سيما ، وهذا التفسير المعجمي يرد في امهات المعاجيم العربية وكتب التفسير [1] بصدد آيات وردت بها احدى صور الكلمة او مشتقات الجذر ، فضلا عن كتب الحديث [2] ايضا ، يقول ابن منظور ((والسومة والسيمة والسيماء والسيمياء : العلامة . وسوم الفرس: جعل عليه السيمة . (......) والأصل في سيما وسمى فحولت الواو من موضع الفاء فوضعت في موضع العين ، كما قالوا ما أطيبه وأيطبه ، فصار سومى وجعلت الواو ياء لسكونها وانكسار ما قبلها

[1] الشيخ الطبرسي :تفسير مجمع البيان ، تحقيق وتعليق : لجنة من العلماء والمحققين الأخصائيين ، تقديم: السيد محسن الأمين العاملي ، 1415 – 1995 ، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - بيروت – لبنان ، انظر ج2 ص 253، وكذلك : ابن عطية الأندلسي : المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق : عبد السلام عبد الشافي محمد ، 1413 – 1993 ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، انظر ج1 ، ص 369 ، وكذلك : أبو حيان الأندلسي : تفسير البحر المحيط ، تحقيق : الشيخ عادل أحمد عبد الموجود - الشيخ علي محمد معوض، شارك في التحقيق 1) د.زكريا عبد المجيد النوقي 2) د.أحمد النجولي الجمل ، 2001 ، دار الكتب العلمية ، لبنان/ بيروت ، انظر ج1 ، ص 351.

[2] النووي : شرح مسلم ، 1407 – 1987 ، دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان انظر ج 7 ، ص 167 .

. (......) . قال تعالى : من الملائكة مسومين ، قرئ بفتح الواو ، أراد معلمين . والخيل المسومة : المرعية ، والمسومة : المعلمة . وقوله تعالى : مسومين ، قال الأخفش : يكون معلمين ويكون مرسلين من قولك سوم فيها الخيل أي أرسلها ، ومنه السائمة ، وإنما جاء بالياء والنون لأن الخيل سومت وعليها ركبانها . وفي الحديث : إن لله فرسانا من أهل السماء مسومين أي معلمين . وفي الحديث : قال يوم بدر سوموا فإن الملائكة قد سومت أي اعملوا لكم علامة يعرف بها بعضكم بعضا . وفي حديث الخوارج : سيماهم التحليق أي علامتهم ، والأصل فيها الواو فقلبت لكسرة السين وتمد وتقصر ، الليث : سوم فلان فرسه إذا أعلم عليه بحريرة أو بشئ يعرف به ، قال : والسيما ياؤها في الأصل واو ، وهي العلامة يعرف بها الخير والشر . قال الله تعالى : تعرفهم بسيماهم ، قال : وفيه لغة أخرى السيماء بالمد ، (......) وأنشد لأسيد ابن عنقاء الفزاري يمدح عميلة حين قاسمه ماله :

غلام رماه الله بالحسن يافعا ، له سيمياء لا تشق على البصر

كأن الثريا علقت فوق نحره ، وفي جيده الشعرى، وفي وجهه القمر

له سيمياء لا تشق على البصر أي يفرح به من ينظر إليه . (......).الأصمعي : السيماء ، ممدودة ، السيمياء ، أنشد شمر في باب السيما مقصورة للجعدي :

ولهم سيما ، إذا تبصرهم ، بينت ريبة من كان سأل))[3]

ونجد من الناحية الصرفية ان المعجميين العرب اختلفوا في الميزان الصرفي لسيمياء هل هو فيعلاء او فعيلاء ، وماثلوا بينها وبين كبرياء للكبر وجربياء للريح ، وهي الصور العربية الثلاثة المسموعة على هذا الوزن[4] اذا ما استبعدنا كيمياء التي يدور حولها رأيان كما سنرى.

ويبدو ان العربية قد استساغت هذا الوزن الصرفي فاكثرت من التعريب على وفقه او من الاشتقاق له ، خصوصا في اسماء العلوم ، وليست في العربية كما لاحظنا ، اصلا ، صلة بين هذا الوزن الصرفي وبين اسماء العلوم كما هي الحال مع

---

[3] ابن منظور : لسان العرب، 1405،نشر أدب الحوزة - قم – ايران.- ج 12 - ص 312 – 313.
[4] نفسه ، انظر ،ج 5 ، ص 129 .

الكيمياء ، وفي تعريب الفيزياء واصطلاحات أخرى مثل الريمياء والهيمياء والليمياء .

ومن جهة الاصطلاح ، لعلّ اقدم اشارة الى كون (علم السيمياء) معربا عن اصل عبراني هو (سيم يه) او(شيم يه) ما ورد في احدى رسائل البيضاوي صاحب التفسير ، بحسب ما ذكر الآلوسي في تفسيره[5] ، والآلوسي لا يحدد هذه الرسالة ولا يسميها ، ولا نستطيع ان نستعلم دقة رجوع الامر الى البيضاوي او الى غيره ، كما لا يمكننا التثبت من صواب هذا الاصل ودقته وصدقه على مصطلح علم السيمياء . وترد اشارة من طاش كبري زاده[6] الى هذا الاصل العبراني موافقة ، تماما ، لما أورده الآلوسي عن البيضاوي.

غير ان تاريخ هذا العلم الباطني يربطه مع مجموعة من العلوم الخفية الباطنية مثل الهيمياء والليمياء والريمياء والكيمياء ، وليس في المعجمات العربية ولا في التراث العربي ، في الاعم الاغلب ، اية اشارة الى اصل هذه المفردات ما عدا الكيمياء التي ورد بصددها رأيان احدهما يقول ان الكيمياء عربي[7]، والآخر يراه معربا[8]، من غير الاشارة الى اصله اللغوي الذي عرب عنه .

وعودا على المسألة الاصطلاحية ، فالسيمياء علما ، في التراث العربي والاسلامي ، واحد من مجموعة علوم سرية باطنية ، قد يحرمها البعض لمدخليتها في السحر المحرم علما وعملا ، يقول ابن عابدين : ((السحر اسم جنس لثلاثة أنواع : الأول : السيمياء ، وهو ما يركب من خواص أرضية كدهن خاص أو كلمات خاصة توجب إدراك الحواس الخمس أو بعضها بما له وجود حقيقي ، أو بما هو

---

[5] محمود الآلوسي : روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، انظر ج 16 ، ص 227 .

[6] طاش كبري زاده : مفتاح السعادة ومصباح السيادة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1405 ، انظر ج1 ، ص316 .

[7] الجوهري : الصحاح ، تحقيق : أحمد عبد الغفور العطار ، ط4 ،1987 ، دار العلم للملايين - بيروت – لبنان ، انظر ج 6 ، ص2477 .

[8] انظر لسان العرب لابن منظور ، ج5 ، ص129 .وفي موضع آخر يذكر ابن منظور : ((والكيمياء ، معروفة مثال السيمياء : اسم صنعة ، قال الجوهري : هو عربي ، وقال ابن سيده : أحسبها أعجمية ولا أدري أهي فعلياء أم فيعلاء)) .لسان العرب ،ج15 ، ص737 ، وانظر تاج العروس للزبيدي ،ج17 ،ص631 ، وفيه حيرة اللغويين في اصلها الاشتقاقي .

تخيل صرف من مأكول أو مشموم أو غيرهما الثاني : الهيمياء ، وهي ما يوجب ذلك مضافا لآثار سماوية لا أرضية . الثالث : بعض خواص الحقائق ، كما يؤخذ سبع أحجار يرمى بها نوع من الكلاب إذا رمي بحجر عضه ، فإذا عضها الكلب وطرحت في ماء فمن شربه ظهرت عليه آثار خاصة .))[9] غير ان الطباطبائي يفصّل في هذه العلوم ويجعلها خمسة وليس ثلاثة في معرض تشخيصه ايّ فرع منها ينطبق عليه السحر المحرم : ((العلوم الباحثة عن غرائب التأثير كثيرة والقول الكلي في تقسيمها وضبطها عسيرة جدا ، وأعرف ما هو متداول بين أهلها ما نذكره : منها : السيمياء ، وهو العلم الباحث عن تمزيج القوى الإرادية مع القوى الخاصة المادية للحصول على غرائب التصرف في الأمور الطبيعية ، ومنه التصرف في الخيال المسمى بسحر العيون وهذا الفن من أصدق مصاديق السحر ، ومنها الليمياء وهو العلم الباحث عن كيفية التأثيرات الإرادية باتصالها بالأرواح القوية العالية كالارواح الموكلة بالكواكب والحوادث وغير ذلك بتسخيرها أو باتصالها واستمدادها من الجن بتسخيرهم ، وهو فن التسخيرات ، ومنها : الهيمياء : وهو العلم الباحث عن تركيب قوى العالم العلوي مع العناصر السفلية للحصول على عجائب التأثير وهو الطلسمات ، فإن للكواكب العلوية والأوضاع السماوية ارتباطات مع الحوادث المادية كما أن العناصر والمركبات وكيفياتها الطبيعية كذلك ، فلو ركبت الاشكال السماوية المناسبة لحادثة من الحوادث كموت فلان ، وحياة فلان ، وبقاء فلان مثلا مع الصورة المادية المناسبة أنتج ذلك الحصول على المراد وهذا معنى الطلسم ، ومنها : الريمياء ، وهو العلم الباحث عن استخدام القوى المادية للحصول على آثارها بحيث يظهر للحس أنها آثار خارقة بنحو من الأنحاء وهو الشعبذة ، وهذه الفنون الأربعة مع فن خامس يتلوها وهو الكيميا الباحث عن كيفية تبديل صور العناصر بعضها إلى بعض كانت تسمى عندهم بالعلوم الخمسة الخفية.))[10] من هذين النصين يظهر ان السيمياء في

---

[9] ابن عابدين :حاشية رد المحتار، إشراف : مكتب البحوث والدراسات،1415 - 1995 ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت – لبنان، ج 1 - ص 48

[10] محمد حسين الطباطبائي : تفسير الميزان ،1412،1،منشورات جماعة المدرسين في الحوزة العلمية - قم المقدسة - ج 1 - ص 244.

التراث العربي والاسلامي علم باطني من العلوم الهيرمسية التي يتعاطى اربابها معها لغاية عملية هي التأثير في الامور الطبيعية بوسائل غير طبيعية لغايات عملية ، وهذا المفهوم المعرفي الخاص بالسيمياء ممتدّ في دوائر العرفانيين والمتصوفة، وقد يكون ابن عربي اول من ربط بين الاصلين العربي والعبراني المحتمل في اصل مصطلح السيمياء من حيث كونها علما ، وان بصورة خفية ، اذ عدّ علم السيمياء علما للعلامات على الرغم من كونه يتمحض في (بسم الله) ؛ يقول: ((علم السيمياء مشتق من السمة وهي العلامة أي علم العلامات التي نصبت على ما تعطيه من الانفعالات من جمع حروف وتركيب أسماء وكلمات فمن الناس من يعطي ذلك كله في بسم الله وحده فيقوم له ذلك مقام جميع الأسماء كلها وتنزل من هذا العبد منزلة كن))[11].

وكيفما كان الأمر ، يبقى هذا العلم قسما من هذه العلوم الباطنية الخمسة على الرغم من أن هنالك من يتصور انه مصطلح بديل للكيمياء القديمة [12].

ب - بحث لغوي واصطلاحي في الأصل الأجنبي :

لم نعثر على مصطلح Semiotike اليوناني قبل استعمال الفيلسوف الانجليزي جون لوك له في تقسيمه العلوم ، ولا شك في أن الأصل الاشتقاقي له يرجع إلى الجذر اليوناني (semeion) الذي كان ، أيضا ، فيما بعد على يد فردينان دو سوسور ، أصلا اشتقاقيا لمصطلح Semiology .

وكان جون لوك قد قسم العلوم إلى ثلاثة :

1- العلم الطبيعي Physica : وهو يتعلق بمعرفة الأشياء كما هي في كينونتها الخاصة وبخواصها وتركيبها ، ولا يرتبط هذا النوع بالأجسام المادية فحسب وإنما بالنفوس وما يتعلق بها أيضا . ويسميه الفلسفة الطبيعية .

---

[11] ابن العربي : الفتوحات المكية، دار صادر - بيروت – لبنان،دار إحياء التراث العربي - ج 2 - ص 135.

[12] صلاح كاظم هادي : علم الإشارات عند العرب ، نحو نظرية سيميائية عربية ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب- جامعة بغداد ، انظر ص11 وص13 . وينبغي ملاحظة أن الانجليزية تميز بين الكيمياء القديمة أو الخيمياء Alchemy والكيمياء الحديثة Chemistry وهما لفظان مأخوذان عن العربية أيضا.

2- العلم العملي Practica : ويتعلق بمهارات الصدق والصواب والحق المطبقة على قوانا وأفعالنا ، لجعل الأشياء مفيدة ونافعة ومثال هذا النوع الفلسفة الأخلاقية Ethics .

3- السيمياء Semiotike: ويعني به العلم الذي يدرس العلامات ، ومثالها الأبرز الكلمات اللغوية ، ويمكن أن يسمى ، عنده ، المنطق logic وهدف هذا العلم النظر في طبيعة العلامات التي يستعملها الإنسان لفهم الأشياء أو لإيصال معرفته إلى الآخرين[13].

فيكون جون لوك ، إذن ، أول من اشتقّ مصطلح Semiotike من اليونانية ، واستخدمه بالانجليزية ، وسار على منواله ، فيما بعد ، رائد هذا المجال في العصر الحديث الفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس[14] باستعمال الصيغة الانجليزية Semiotics أو يعود في أحيان قليلة إلى صيغة جون لوك Semeiotics . وهو ، عنده ، فرع من فروع المعرفة يعادل المنطق ، فهو العلم الذي يدرس حياة العلامات وأنواعها وعملها[15] .

ومن بين المصطلحات الدالة على هذا العلم ، كما ذكرنا ، مصطلح السيميولوجيا Semiology الذي اشتقّه اللساني السويسري فردينان دو سوسور وقدّمه في محاضراته منذ مطلع القرن العشرين ، وهو العلم الذي يدرس حياة العلامات في المجتمع وعدّ اللسانيات فرعا منه ، وعدّه ، من ثمّ ، فرعا من علم النفس الاجتماعي ؛ يقول : ((يمكننا ان نتصور علما موضوعه دراسة حياة الإشارات *العلامات* في المجتمع ؛ مثل هذا العلم يكون جزءا من علم النفس الاجتماعي وهو

---

[13] John Locke : An essay concerning human understanding , abridged and edited by A.S. Pringle-Pattison,The Harvester press , NewJersey,1978,see p.370.

[14] ينبغي التنبيه على طريقة نطق اسم الفيلسوف Pierce ، فعلى الرغم من كثرة نطق اسمه وكتابته بالعربية (بيرس) الا اننا وجدنا من ينبه على ضرورة نطقه وكتابته (بورس) وليس (بيرس) انظر سعيد بن كراد: السيميائيات والتأويل ، مدخل لسيميائيات ش.س. بيرس ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء – بيروت ،2005 ، ص ص 11- 12 ، غير ان سعيد بن كراد رجع الى كتابته(بيرس) في ترجمته لكتاب امبرتو ايكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه،كلمة والمركز الثقافي العربي، ابو ظبي- بيروت، 2007. وقد اطلعني د. حسن ناظم ان النطق الامريكي لاسم الفيلسوف بالياء الممالة.

[15] Charles S. Peirce :collected papers ,The Belknap press of Harvard University press , Cambridge ,Massachusetts, 1965, see vol .II, p.135 .

بدوره جزء من علم النفس العام ، وسأطلق عليه علم الإشارات *العلامات* semiology وهي لفظة مشتقة من الكلمة الإغريقية semeion = الإشارة *العلامة*))[16].

وليس بعيدا عن الأصل الاشتقاقي نفسه ، نجد ان اللساني والنفساني الألماني كارل بوهلير يميل إلى استعمال مصطلح سيماطولوجيا Sematology الذي يعني دراسة العلامات وأنظمتها[17]، وهو مصطلح يعود إلى مرحلة اسبق من استعمال بوهلير له على عكس ما ظنّه بعض الباحثين[18]، فقد وجدنا المصطلح رائجا في القرن التاسع عشر ولاسيما ما كتبه بنجامين هامفري سمارت في عدد من كتبه ، ونجد مناقشات شيقة بين الفيلسوف الانجليزي جون ستيوارت مل وسمارت خصوصا عن كتاب سمارت الموسوم (المجمل في السيماطولوجيا Outline of sematology)[19] .

وعودا على الأصل الاشتقاقي نجد أن ايكو ولامبرتيني ومارمو وتاباروني يذكرون أن أوغسطين قد اقترح علما للعلامات تتمايز به الكلمات (onomata) والأعراض أو العلامات (sèmeîa) بوصفهما نوعين متكافئين على حد سواء[20].

ومن هذا فكلمة sèmeîa التي تنطق مطابقة للكلمة العربية سيمياء تعني في اليونانية ما تعنيه الكلمة العربية تماما . كما إن الكتاب المقدس (العهد القديم) قد

---

[16] فرديناند دي سوسور : علم اللغة العام ، ترجمة : يوئيل يوسف عزيز ،آفاق عربية –بغداد – 1985 ، ص34 . والمصطلح المائل من عندنا .

[17] Karl Buhler: the key principle: the sign – character of language ,in: Robert E. Innis (ed.):semiotics an introductory anthology, Indiana University press. Bloomington, 1985,see.p.79

[18] جان موكاروفسكي : الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية ، في : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد (تحرير وترجمة) : مدخل الى السيميوطيقا ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، 1986 ، انظر ص 286 . وتابعه كذلك : حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، المركز العربي الثقافي ،بيروت، 1994 ، انظر ص 77 ، هامش رقم 70 .

[19]Benjamin Humphrey Smart: BEGINNINGS OF A NEW SCHOOL OF METAPHYSICS, Afacsimile reproduction with an introduction by Dino Buzzetti., scholarsfi facsimiles & reprints ann arbor , 2004 ,see vii .

[20]ECO, Umberto, Roberto LAMBERTINI, Costantino MARMO, and Andrea TABARRONI:" Latratus Canis or: The Dog's Barking", in: DEELY, John N., Brooke WILLIAMS, and Felicia E. KRUSE, editors, Frontiers in Semiotics (Bloomington: Indiana University Press). 1986 ,see :p.p.65-66 .

أكثر من استعمال semeia بوصفها اسما لأحد اللاويين من بني إسرائيل ، فاختلطت بذلك دلالتها اللغوية في اليونانية مع الطابع التوراتي المقدس ، واستعملت الكلمة كثيرا في إطار المعجزات النبوية والإلهية في الفكر المسيحي من حيث أن المعجزة تتطلب علامة عليها فكانت هذه الكلمة semeia متداولة في الأوساط اللاهوتية المسيحية[21].

ج - مناقشة

هل يمكننا ان نرجع كلمة سيمياء الى اصل غير عربي (يوناني قديم) كما تبين لنا من مجموعة ملاحظات :

1- ان كلمة سيمياء باشكالها المختلفة بعيدة الصلة عن الجذر العربي (وسم) فقصة القلب المكاني لا تنهض حجة قوية مع وجود المرادفات التي حافظت على الجذر مثل الوسم والوسمة وغيرهما .

2- وزن الكلمة التي قيل انه لم يسمع فيه الا الكبرياء والجربياء . فضلا عن اختلاف الصرفيين في هذا الوزن .

3- تطابق الكلمة لفظا ومعنى مع الكلمة اليونانية (sèmeîa) ، وهي كلمة اصيلة في اليونانية .

من هذا كله ، يمكننا القول ان اصالة هذه الكلمة في العربية ، لدينا ، محل اشكال ؛ لا نفتي فيها حتى تتوافر ادلة قطعية تحدد الاصل ، فكل الذي استعرضناه يبقى في دائرة الحدوس والتخمينات ، خصوصا مع وجود اسم علم لدى العبرانيين باللفظة نفسها تقريبا ، مما يرجّح الاصل السامي ، ايضا ، مع الاحتراز بصدد معنى الاسم ودلالته .

---

[21] في الكتاب المقدس – العهد القديم يرد اسم شمعيا بن حشّوب وهو احد اللاويين وهو يكتب باللغات الأوربية semeia ، انظر أخبار الأيام الأول – الإصحاح التاسع –الآية 14 ، وقارن ذلك بالترجمات الأجنبية كلها . وكذلك :

WiIlis Hedley Salier. The Rhetorical Impact of the Semeia in the Gospel of John. Tubingen: Mohr Siebeck, 2004, see p.143 .

د – فائدة:

نستخلص مما تقدم ان الاسماء الاصطلاحية الدالة على العلم الذي يدرس العلامات ، اية كانت وكيفما كانت ، متنوعة تدور حول اصل اشتقاقي واحد ، تقريبا ، كما ان العرب استعملوا مصطلح السيمياء فرعا من علوم باطنية خفية خاصة ، قد لا تنطبق دلالته على دراسة العلامات ، ونحن ، من جهتنا ، نفضل ونوصي باستعمال مصطلح السيمياء لدراسة العلامات للأسباب الآتية :

1- ملاحظة الاصل الاشتقاقي للكلمة فكما ان الاصطلاحات الاجنبية ترجع الى كلمة (semeion) اليونانية التي تعني علامة ، فان المصطلح يرجع الى كلمة (سيمياء) العربية التي تعني علامة ، ايضا.

2- ملاحظة الشبه الصوتي الكبير بين الاصطلاحات الاجنبية والبديل العربي المقترح ، مما يجعل البديل العربي كأنه تعريب للمفردة الاجنبية ، وهو امر يدفع اللبس عن اذهان المتعلمين .

3- فراغ الاشتغال بعلم السيمياء القديم من حيث كونه واحدا من العلوم الخمسة الخفية ، اذ ان هذا العلم اصبح علما أثريا قد نعدم وجود من يشتغل به ، مثله في ذلك ، تماما ، كمثل علم الكيمياء القديم الذي انعدم الاشتغال به ، فاستعير مصطلحه ، في عصرنا ، ليدلّ على الدراسة العلمية لعناصر الطبيعة ومركباتها .

4- دلالة صرفية مولّدة دالة على اسم العلم فالصيغة فيعلاء أو فعيلاء ، صارت دالة على أسماء العلوم في العربية مثل الفيزياء والكيمياء وغير ذلك .

5- لتعدد المصطلحات الدالة على هذا العلم ، وجدنا ان بعض السياقات تقتضي التمييز بين هذه المصطلحات مما يوجب تعريبها ، وهو أمر بات معهودا في العربية – للتفريق فيما بينها – ومثال هذه السياقات المعرفية ما فعله اللساني الدنماركي لويس هيلمسليف ، اذ خصّ سيميوطيقا semiotics بالدلالة على العَلَمية للأنظمة السيميائية وهي تنقسم إلى سيمياء تقريرية denotative وأخرى إيحائية connotative ، أما السيميولوجيا فأصبحت لديه الدراسة النظرية لحقل العلامات

ويسميها ماوراء السيمياء metasemiotics [22]. وهي سياقات قليلة وجدنا من المفيد التنبيه والإشارة إليها .

3- تأريخ السيمياء

نميل الى تقسيم تأريخ السيمياء على قسمين اثنين :

أ- تأريخ ماقبل السيمياء :

يبدأ من النظرات التأملية في العلامة وتحليل الفكر لدى افلاطون ، وكذلك لدى ارسطو[23] ، والرواقية [24]، والوجه العام لهذه النظرات انها لا تهدف الى قيام حقل خاص في التأمل النظري بالعلامة وانما هي نظرات تخدم الحقول الفلسفية الأخرى فهي نظرات تابعة وليست مبحوثة في نفسها ولنفسها ، وقد سارت امثال هذه النظرات طوال العهود الوسيطة ، كما نجدها لدى القديس اوغسطين وما كان يطلق عليه آنذاك العلم الثلاثي trivium ؛ المتألف من النحو والمنطق والبلاغة [25]، وامتدّ أثر هذا النظر الفلسفي حتى اصبح اطارا مهما للدراسات المنطقية والنحوية ، ومع فلاسفة الحداثة صار لهذا النظر نزوع نحو التخصص شيئا فشيئا والتمحور في محورين رئيسين :

1- المحور المنطقي – الفلسفي : وهو ما نلقاه لدى الفلاسفة في ابحاثهم المنطقية وفي تقسيمهم العلوم ولاسيما جون لوك وبوينسو Poinsot ولايبنتز ، وقد ابدع الاول لنا التقسيم الثلاثي للعلوم ولا سيما القسم الذي اطلق عليه مصطلح Semiotike وقصد به مذهب دراسة العلامات او المنطق ، وسنجد كذلك مصطلحا رائجا لدراسة العلامات لا يبعد عن الاصل الاشتقاقي لمصطلح لوك ، هو

---

[22] HJELMSLEV, L., *Résumé of a Theory of Language*, Madison: University of Wisconsin Press, 1975. see p. XVIII.

[23] محمد عناني : المصطلحات الادبية الحديثة ،مكتبة لبنان ناشرون ،1996، انظر ص 154.

[24]احمد يوسف : السيميائيات الواصفة ، المنطق السيميائي وجبر العلامات ،منشورات الاختلاف والمركز الثقافي العربي والدار العربية للعلوم ،2005،الجزائر – لبنان ، انظر ص 28 .

[25]Stephan Meier-Oeser : Medieval Semiotics. in : Stanford Encyclopedia of philosophy. http://plato.stanford.edu/entries/semiotics-medieval/.

Sematology ولا ندري ، تماما ، من ابدع هذا المصطلح . ومن المؤكد أن هذا المحور هو الأساس الذي قامت عليه سيميوطيقا بيرس.

2- المحور النحوي – اللساني : وهو ما نجده في أبحاث اللسانيين والنحاة ولاسيما مدرسة النحويين النمطيين (modistae) (modist grammaria) التي تتشكل من اعمال كلواردبيKilwardby وروجر باكون في القرن الثالث عشر، تلك المدرسة التي اعتبرت النحو علما معياريا يكشف عن اسباب الحقائق ولا يكتفي بوصفها، هادفا الى كشف الخصائص النحوية للغات كافة من انماط كلية للوجود عن طريق انماط الفهم المرتبطة بها[26]. ومدرسة بورت رويال وغير ذلك من الدراسات التي تدخل في صلب الدرس اللساني والنحوي وتتناول العلامات اللغوية والعلاقات القائمة بينها ، ولم تبدع هذه الدراسات مصطلحا خاصا يتناول بالدراسة العلامة اللغوية وإنما بقيت دراسة العلامة ضمن إطار عام للدرس اللساني . ويمكن القول أن هذا المحور هو المنبع الأساس الذي نبعت منه سيميولوجيا سوسور .

ب – <u>تأريخ فعلي للسيمياء :</u>

ذكرنا ، آنفا ، أن التأملات ما قبل السيميائية كانت قد تمحورت حول محورين اثنين : منطقي فلسفي ونحوي لساني ، ولا شك في أن كل محور منهما صار اساسا متينا قامت عليه السيمياء الحديثة ، التي يمكننا أن نقسمها على اتجاهين اثنين أيضا ، على النحو الآتي :

أ- سيميوطيقا بيرس : طوال حياة الفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس التي امتدت من منتصف القرن التاسع عشر حتى ثلاثينيات القرن العشرين ، كان جزءا مهما من تفكيره الفلسفي والمنطقي منصبا على العلامة وتحليلها وتصنيفها ودراسة الآليات التي تعمل بموجبها ، فكانت أبحاثه ميلادا لحقل السيمياء(السيميوطيقا)، وهو كما ذكرنا سابقا ، قد تطور عن معطيات المحور المنطقي الفلسفي ولاسيما تقسيم جون لوك للعلوم ، بل استعمل المصطلح الذي اشتقه لوك نفسه ، كما ان بيرس اكد ان السيمياء هي المنطق نفسه باقسامه الثلاثة ، عنده ، فهي علم فانيروسكوبي

---

[26] Ibid.

phaneroscopic للعلامات ، أي بحث في الصيغ التي تتجسد فيها الفانيرونات phanerons بوصفها الافكار الاولية في العقل البشري[27].

ان الفهم الثلاثي للعلامة لدى بيرس ، يصبّ ، بصورة او بأخرى ، في اطار منطق العلاقات ، فهو منطق علاقي من جهة ، وبراغماتي من جهة ثانية ، وتتجلى هذه البراغماتية في تطبيقات هذا المنطق السيميائي فهو يتجه الى تفسير عملية التدليل semiosis بوصفها حاصل ثلاثة عوامل متحركة على وفق السياقات البشرية ؛ فالمفسرة interpretant لا يمكن قيامها الا على وفق اساس الماثول ground of representamen وهو مفهوم يعكس التنوع في سياقات سيرورة العلامة . وامتدّت سيميوطيقا بيرس في اعمال الفيلسوف شارل موريس مع نزعة سلوكية في تحليل العلامات . فقد حاول موريس تقديم نظرية عامة تبحث في العلاقات التركيبيةsyntactic والدلالية semantic والبراغماتيةpragmatic للعلامات اللغوية وغير اللغوية ، متصورا العلامة بوصفها محفزا stimulus لانواع مختلفة من السلوك[28].

ويمكن ان نجد الاثر القوي لسيمياء بيرس في اعمال السيميائيين الطليان وخصوصا امبرتو ايكو ، وكذلك سنجد كثيرا من تصوراته تغذّي الاتجاه المعروف بسيمياء الثقافة .

ب- سيميولوجيا سوسور: قدّم فردينان دي سوسور في محاضراته ، منذ مطلع القرن العشرين ، مصطلح سيميولوجيا semiology الذي اشتقّه من الكلمة الاغريقية semeion وتعني علامة ، ليشير به الى مجال علمي - لم يولد بعد- سيكون جزءا من علم النفس الاجتماعي ، يتكفل بدراسة حياة العلامات في حياة البشر، فكانت العلامة اللغوية ، محل تأمله ونظره ، وصارت على يد اتباعه النموذج المحتذى في دراسة انماط العلامات غير اللغوية ، وتقوم فكرة العلامة لديه على التقسيم الثنائي لها ؛ فهي تنطوي على دال signifier ومدلول signified ، وتكون

---

[27] Charles S. Peirce :collected papers ,see vol. I ,p.141.
[28]Charles Morris, *Writings on the General Theory of Signs* (The Hague: Mouton, 1971,see p. 366.

العلاقة بينهما اعتباطية ، لذا فأكمل العلامات ، في هذه السيميولوجيا ، هي العلامات اللغوية بوصفها أصدق مصاديق العلامة الاعتباطية .

وسيمياء سوسور ، فيما نرى ، ممزقة بين فهمين غير متجانسين للعلامة : سيرورتها الاجتماعية ، وقيمومتها النفسانية . فهو يعتبر كلا من جانبي العلامة ، اي الدال والمدلول ، نفسانيّ الطابع ، على الرغم من ان تعريفه الرئيس للغة longue وعلاماتها محكومة بطابعها وسيرورتها الاجتماعية . ويعود هذا التمزق ، فيما نحسب ، الى ان سوسور يحدد العلامة على وفق اربعة مفاهيم ؛ مفهومين ظاهرين في التعريف ، وآخرين مختفيين في التعريف ، وعلى النحو الآتي :

1- الواقع الخارجي للعلامة: تحققها المادي ، وخصوصا تحديداته للفونيم المشوبة بنزعة مادية فيزيائية متعارضة مع تصوراته العامة . وهو مفهوم مختف .

2- الدال: التمثل النفساني لهذا الواقع . وهو مفهوم ظاهر .

3- المدلول: المفهوم من هذا الدال ، بوصفه تمثلا نفسانيا للدال . وهو مفهوم ظاهر .

4- المرجع: الواقع الخارجي الذي تدلّ عليه العلامة. وهو مفهوم مختف .

وقد اظهر ايميل بنفنيست ، منتقدا، ان سوسور كان يتحدث عن العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول ، وفي ذهنه العلاقة بين العلامة بجانبيها (الدال والمدلول) وحد آخر غائب عن تعريفه : هو الشئ- الواقع[29] ، اي المرجع . ونضيف ان سوسور كان يتحدث عن التصور النفساني للعلامة وفي ذهنه مفهوم آخر هو سيرورتها الاجتماعية فيكون تعارض بين التعريف النفساني الداخلي للعلامة والتصور الاجتماعي – غير النفساني - لها .

---

[29] اميل بنفنيست : واقع الدليل اللساني في مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد الخامس ، 1998 ، انظر ص119 .

ولعل لويس هيلمسليف اول من اشار الى تناقضات الفكر السوسوري ؛ فقد وصف تصور سوسور للغة بانه ماديّ وليس شكليا تماما[30] ، وقد وضع هيلمسليف من جهته ، حلا لهذه المشكلة ، ثنائيتين متمفصلتين ؛ هما:

1- ثنائية التعبير expression والمحتوى content ؛ فاللغة والانظمة السيميوطيقية كلها تتألف من هذين المستويين ، وقد خصّ مصطلح السينيماطيقا Cenematics بدراسة مستوى التعبير، على انه خصّ مصطلح البليريماطيقا Plerematics بدراسة مستوى المحتوى[31].

2- ثنائية الشكل form والمادة substance ؛ وهي ثنائية تتمفصل مع الثنائية الاولى ، فتتشكل لدينا اربعة مستويات في التحليل اللغوي والسيميائي ؛ هي: شكل التعبير ، وشكل المحتوى ، ومادة التعبير ، ومادة المحتوى .

وليست هاتان الثنائيتان المتمفصلتان هما الفكرة الرئيسة لدى هيلمسليف ، وانما تمييزه المهم بين الأنظمة السيميائية الإيحائية connotative والأنظمة السيميائية التقريرية denotative[32] ، وهو تمييز نعثر عليه لدى ايميل بنفنيست أيضا في حديثه عن أسلوبين للأداء اللغوي ؛ الأسلوب السيميوطيقي الخاص بالعلامة اللغوية ، والأسلوب السيمنطيقي (الدلالي) المتعلق بإنتاج الرسائل والخطابات اللغوية[33]، فضلا عن أنّ رولان بارت فيما بعد سيقيم عليه فكره السيميائي [34].

4- موضوع السيمياء

---

[30] -L . Hjelmslev , structural Analysis of Language , in ; Jerrold . Katz .2 ed , The philosophy of Linguistics oxford university press, 1985 .see p . 167 .

[31] يوسف اسكندر : اتجاهات الشعرية الحديثة، الاصول والمقولات ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، 2004، انظر ص111 .

[32]Lepschy; C. Giulio: A Survey of structural linguistics, Faber, London, 1972,see p.72.

[33] ايميل بنفنيست : سيميولوجيا اللغة ؛ في : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد (تحرير وترجمة) : مدخل الى السيميوطيقا ، انظر ص 188 .

[34] رولان بارت : مبادئ في علم الادلة ، ترجمة : محمد البكري ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، انظر ص ص 135- 140 .

مما تقدم ، يمكن تلمّس الموضوع الحقيقي للنظر السيميائي ؛ فهو العلامة بوصفها اصغر وحدة دالة في انظمة العلامات ، وهذا ما يمكن تبيّنه من مدرسة سوسور في تصور هذا الحقل ، غير ان العلامة ليست جوهرا مكتملا في ذاته او مونادا monad باصطلاحات الفلاسفة ، وانما عنصر رئيس في مجمل علاقات النظام السيميائي ، وهي تعمل من داخل النظام لا من خارجه ، فيكون النظام السيميائي بعناصره وعلاقاته ، او عملية التدليل semiosis باصطلاح بيرس ، هو موضوع التأمل السيميائي ، وهو ما نجده لدى بيرس ، وفي المدرستين الخارجتين من معطف سوسور : سيمياء الدلالة وسيمياء التواصل .

ومن جانب آخر نجد ان بيرس ينشغل في فكره السيميائي بتصور العلامة بوصفها تمثيلا وهو يطلق عليها احيانا مصطلح الماثول repressentamen ، وهي تقتضي مجموعة مكونات مادية وفكرية ، فيقوم بدراسة العملية التي تدلّ بها العلامة وهو يطلق عليها مصطلح عملية التدليل semiosis ، فتكون سيمياؤه - كما تدقق ارمينكو-علما لعملية التدليل اكثر منها علما للعلامات[35] .

ان بيرس يعتبر ، متابعا جون لوك ، السيمياء اسما آخر للمنطق ، ويطرح غرينلي سؤالا عن جدوى ان تكون السيمياء البيرسية هي المنطق ، وهل يعني هذا انها تنطوي على انواع المنطق المختلفة ، اي المنطق التقليدي والرمزي وغير ذلك ، ويستنتج من ذلك ان السيمياء هي فرع خاص من المنطق اي ما اسماه بيرس القواعد التأملية[36]، وتعليقنا يذهب الى ان سيمياء بيرس هي اسم بديل لمنطقه بفروعه الثلاثة ، وهو منطق مستمد من منطق العلاقات في اطار براغماتي.

اذن ، يمكن للنظام السيميائي ، اي نظام ، بوصفه مجموعة من العلاقات القائمة بين علامات ، ان يكون موضوعا اصيلا للسيمياء ، ولا شكّ في ان النظام السيميائي ينطوي على العلامة بوصفها عنصرا تركيبيا رئيسا فيه ، فضلا عن

---

[35] فرانسواز ارمينكو : المقاربة التداولية ،ترحمة : سعيد علوش، مركز الانماء القومي ، بيروت ،انظر ص 15 .
[36] Greenlee ; D. : Peirce's concept of sign, Mouton, 1973,see p.p.16-18.

الآليات التي تعمل بواسطتها العلامة وتقوم بتمثيل الفكر او الواقع . وهذا التحديد للموضوع يغطي المدارس المتنوعة في السيمياء المعاصرة .

الا ان للسيمياء ، من جهة أخرى ، خطوة مراجعة لمعطيات حقل السيمياء نفسه ، فتكون هذه الخطوة المراجعة جزءا مهما من الفكر السيميائي ، اي هي ما وراء السيمياء metasemiotics باصطلاح هيلمسليف ، ومن هنا تنقسم السيمياء الى مجالين اثنين :

1- السيمياء التطبيقية او الاجرائية : التي تدرس انظمة العلامات المختلفة وتقوم باجراء تصوراتها على هذه الانظمة ، فكانت لدينا فروع سيميائية تطبيقية مميزة مثل السيمياء الحياتية Piosemiotics ولعل جاكوب فون اوكسكول Jakob von Uexküll في سنة 1940 ، اول من قدم رأيا في هذا الحقل فقد اعتبر الكائن الحي مؤولا لمحيطه وقدم مفهوم Umwelt التي تعني بالالمانية المحيط البيئي ، وسيمياء الحيوان Zoosemiotics المفهوم الذي قدمه لنا سيبيوك في سنة 1972 ؛ ويقوم بدراسة التواصل بين الحيوانات كما يدرس الطرائق التي تستعمل بها الحيوانات مختلف الاشارات للتواصل فيما بينها[37]، وكذلك سيمياء الجنس ، وسيمياء اللغة ، وسيمياء الادب ومختلف الانظمة الثقافية ، وحتى سيمياء الدين التي اجتهد فيها توم مارفي[38] .

2- السيمياء النظرية : التي تقوم بدراسة مقولات السيمياء ومصادراتها ومعطياتها وتراجع اسسها النظرية ورقابة نتائجها الاجرائية .

5 – العلاقات

لمناشئ السيمياء المتعددة اثر مهم في علاقتها بغيرها من العلوم ، وهذه المناشئ حتمت على السيمياء علاقات محددة بها ، فلا شكّ في ان المنشأ الفلسفي –

---

[37] Alexei Sharov : What is Biosemiotics?
(http://www.gypsymoth.ento.vt.edu/~sharov/biosem/geninfo.html)

[38] Tim Murphy : ELEMENTS OF A SEMIOTIC THEORY OF RELIGION,in : Method & Theory in the Study of Religion , Koninklijke Brill NV, Leiden, 2003 , No. 15 , p.p. 48-67.

المنطقي جعلها حقلا فلسفيا ، بل رديفا طبيعيا للمنطق وهو ما عليه السيمياء البيرسية وسيمياء اتباعه من الفلاسفة والمناطقة ؛ فقد تابع شارل موريس هذا الفهم للسيمياء بوصفها منطقا فكانت سيمياؤه ، هي الأخرى ، منطقا ، غير انه اشتغل في مجال منطق اللغة ، فكان اقرب الى فلسفة اللغة منه الى المنطق على وجه العموم ، وهو مجال اجتهد فيه فلاسفة اللغة في اوكسفورد على وجه الخصوص ، ويمكن ان نضيف الى ذلك مجمل الابحاث المنطقية الوضعية لحلقة فيينا .

على ان المنشأ اللساني جعل منها حقلا لسانيا ، فعلى الرغم من ان سيمياء سوسور كانت اعمّ من لسانياته ، الا ان بنفنيست وبارت قلبا معادلة العلاقة ؛ فصارت السيمياء فرعا من اللسانيات لا العكس[39] .

ومن المهم ، هنا ، ان نضيف ان جوليا كرستيفا قدّمت تصورا عن السيمياء بوصفها اورغانونا organon او آلة للعلوم ، وهو تصور ليس ببعيد عن تصور بيرس ، الا انها لم تقصد به ما قصده بيرس من حيث كون السيمياء منطقا ، بل جعلت من السيمياء حقلا متداخلا مع ممارسات علمية متعددة تمتدّ من التحليل النفسي ولا تنتهي بالماركسية ؛ فهي آلية لفهم اشتغال اي نظام من الانظمة الدلالية .

يوجز لنا هارفي ثلاثة مواقف لعلاقة اللسانيات بالسيمياء على النحو الآتي:

الموقف الاول : بعضية اللسانيات من السيمياء ، وهو موقف سوسور .

الموقف الثاني : بعضية السيمياء من اللسانيات ، وهو موقف بنفنيست وبارت.

الموقف الثالث : استقلال الاثنين من بعضهما ، وهو موقف السيمياء الفلسفية في العموم[40].

ويمكن لنا ان نوجز المواقف المتنوعة التي تمثل العلاقة بين السيمياء والفلسفة على النحو الآتي :

---

[39] بنفنيست : سيميولوجيا اللغة ، في : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد : مدخل الى السيميوطيقا ، انظر ص 14-ص15 ، وكذلك : بارت : مبادئ في علم الادلة ، ترجمة محمد البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،1986 ، انظر ص 29 .

[40] Sandor Harvy : semiotic perspectives , George Allen ,London, 1982,see p.5.
وكذلك يوسف اسكندر : اتجاهات الشعرية الحديثة ، انظر ص 169 .

الموقف الاول: يتمثل ببعضية السيمياء من الفلسفة ؛ فهي قسم المنطق منها (جون لوك ، وبيرس) .

الموقف الثاني: يتمثل بكون السيمياء لغة واصفة لجميع الانظمة ،علمية كانت او غير علمية (هيلمسليف) .

الموقف الثالث: يتمثل بكون السيمياء ابيستيمولوجيا عامة لجميع العلوم (كريستيفا) .

6 – اتجاهات السيمياء

نستخلص مما تقدم ان السيمياء تنقسم من حيثيات مختلفة ؛ فهي ، مرة ، تنقسم بحسب مناشئها على سيمياء لسانية وأخرى فلسفية ، كما هي حال سيميولوجيا سوسور وسيميوطيقا بيرس ، وقد تنقسم بحسب موضوعها النوعي على سيمياء حيوية (بايوسيميوطيقا) او سيمياء الحيوان او السيمياء الجنسية او سيمياء الادب وما الى ذلك من موضوعات تتوزع البحث السيميائي . غير ان السيمياء تنقسم ، ايضا ، بحسب منهاجها ، بغض النظر عن المنشأ والموضوع على مجموعة اتجاهات قائمة ، نشأت ، أساساً، من المدرستين الرئيستين : مدرستي سوسور وبيرس ؛ هي:

1- سيمياء الدلالة : وابرز ممثليها بارت وغريماس ومن قبلهم بنفنيست ، وهي سيمياء منشغلة بتفسير الكيفيات التي تعمل بها النصوص بوصفها انظمة دالة ، فهي تقترب كثيرا من النقد الادبي .

2- سيمياء التواصل : وابرز ممثليها بويسانس وبرييتو ومونان ، فهي سيمياء معنية بتفسير القيمة التواصلية للانظمة الدالة ، من حيث هي قيم اجتماعية بالدرجة الاساس .

3- سيمياء الثقافة : وهو اتجاه يجمع بين السيمياء البيرسية والنقد الماركسي ، وابرز ممثليه جماعة تارتو السوفييتية ، وبعض السيميائيين الطليان [41].

وهنالك اتجاه ممكن آخر يمكن ان نطلق عليه السيمياء المتعالية transcendental ، ناتج ، في حقيقته ، من التخصيب بين السيمياء والهيرمنيوطيقا hermeneutics والفينومينولوجيا phenomenology ، كان قد اشار الى بعض خصائص تشكّله، ابتداءً، الفيلسوف الايطالي كارلو شيني الذي دعا الى سيمياء تاويلية ووسع المحاولة سلفرمان [42]، ونحن نطمح الى التوسع فيه والافادة من آفاقه الممكنة .

ولا ريب في ان السيمياء في الاتجاهات الثلاثة الاولى ، فيما يبدو ، اقرب الى كونها منهجا منها الى كونها حقلا ، وهي منهمكة بالجوانب الاجرائية في تحليل انظمة العلامات وتصنيفها اكثر من انهماكها بالتأمل السيميائي ذي الطابع النظري ، حتى سيمياء بيرس ، في جانب كبير منها ، لا يكون النظر في المقولات الا بوصفه بحثا فلسفيا اصوليا يمثل عتبة لتحليل العمليات السيميائية التي تنتظم سيرورة العلامات ، ولم تشهد السيمياء – فيما نرى – اصالة النظر السيميائي في موضوعها الا بصورة متدنية ، هنا وهناك ، وقد يعود جانب كبير من ذلك الى عدم تحديد موضوع النظر السيميائي من داخل حقل السيمياء ، مما جعلها رهينة مناهج غيرها او بعبارة سيبيوك انها ما زالت في مرحلة ما قبل النموذج العلمي الخاص بها[43].

---

[41] يوسف اسكندر : اتجاهات الشعرية الحديثة ، انظر ص 172 ، وكذلك : داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، مطابع افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، انظر ص 19 .

[42] ج. هيو سلفرمان :نصيّات ، بين الهيرمنيوطيقا والتفكيكية ،ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ،2002 ، انظر ص ص 47-57 .

[43]داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، ص17-ص18.

الفصل الثاني

بدأ المسرح المصري في الستينيات إبحاراً ضد التيار المستكين المتكاسل , واستحضاراً للحظة حضارية تحطم المسافة الوهمية بين العقل والمشاعر ..وكان في مسرح الستينيات وعي بشروط المرحلة ارتبط من خلاله إنتاج ذلك المسرح بامتلاك قدرات الرصد والتحليل , فالواقع آنذاك كان لا يفتأ يتشرنق بلحظات الغموض والحيرة وكان لا بد للمسرح من أن يقف شاهداً بكل أدواته على ذلك , وأن يبحث بقضايا مرحلته . بلا شك فإن مسرح الستينات يمثل محطة هامة جدا فى تاريخ المسرح المصرى ، وكان أهم ما فيه ذلك التحاور بين السلطة ، والظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية للبلاد ، ولا ننكر أن مسرح الستينات هو الذى وضع البنية الأساسية لمفهوم المخرج ودوره ، والعلاقة بين مؤلف النص ومؤلف العرض (المخرج) ، ولقد كان أكثر حظا ،لأن سخونة الأحداث السياسية على الصعيدين العربى والعالمى كانت الأرض الخصبة التى قدموا من خلالها إبداعاتهم، فعرضوا مواضيع استطاعوا أن يعبروا عنها أحسن تعبير، فى تنوع وثراء فكرى وفنى

لقد كان مسرح الستينات حالة متفردة فلقد كان فى نهضة فكرية وفنية تواكب ظروف المجتمع ، وإلا ما عرضت "قهوة الملوك ، تأليف لطفى الخولى ، ولما استوعبوا كتابات نعمان عاشور ويوسف ادريس وتوفيق الحكيم ن ولما برز رجالات المسرح المصرى كرم مطاوع ، نبيل الألفى ، سعد اردش، الذين لا تنكر بصماتهم الواضحة على المسرح المصري حتى الآن ، لقد شهد المسرح المصري تقدما ملموسا أوائل الخمسينات وبلغ الذروة في الستينات وأوائل السبعينات وكان يجذب

إليه فطاحل الكتاب، فقد كان المسرح طليعة للمجتمع ، ومرآة لواقع شعبه ، وبانوراما عريضة لواقعه الذي يعيشه ، ولقد كانت هناك أعمال كثيرة تحمل فكرا معارضا للدولة ،وقدمها المسرح بالفعل ،ولقد تعلم مخرجوه بالخارج ليزدهر المسرح المصري ، ثم المسرح العربي بالمساهمة فى إقامة وإنشاء المعاهد الفنية المسرحية بالبلاد العربية مثل الكويت والسودان ، وغيرهما من البلدان العربية ، ولقد كان هناك حركة نقدية قوية فتية حمل لواءها د.مندور ود.لويس عوض ود.على الراعى، ولم يكونوا أبواقا للنظام ولكن كان هناك حشد للكلمة والفن والطاقات لتلبية احتياجات المرحلة التى تطلبت أن تستوعب كل الطاقات .

وعلى هذا فالمسرح المصري في الستينيات ينبغي أن يُنظر إليه في مساحة كبيرة من إبداعاته كمسئولية تاريخية , وليس كممارسة مسطحة , أو فرجة تخلو من أي بعد من حيث هو تعبير اجتماعي يترفع في كثير من ممارساته عن الفهم السطحي لوسائل التبليغ الفنية والأدب , لترفرف عليه روح التجريب , وتتبدى في انتاجه عملية تركيب الواقع بكل مسئولياته من خلال مبدأ الكشف , ومن هنا استشعر مسرح تلك المرحلة جدلية الواقع , وآمن بها , وراح يحاول جعل الممارسة الفنية استمراراً لفعل تاريخي , هذا الفعل المتسم بالاستمرارية والمغامرة في الطرح الذي يهدف في عموميته إلى استحضار حياة , واستحضار تناقض يوجه نحو السؤال ..لماذا؟ ..وحين ينتقض السؤال تبدأ تغيب مغناطيسية ما هو سائداً .

ولما كان الإبداع الأدبي والفني في أي فترة حضارية , معادلاً للتعبير (المباشر / أو غير المباشر) عن هذه الفترة الحضارية , ولما كانت فترة الستينيات وما تخللها من أحداث جسام لعل أبرزها إخفاق القوات المسلحة في الخامس من يونيو 1967م. والتي تعد من الفترات الدقيقة والسريعة التغيير في تاريخينا المعاصر , مما يعمل على إبرازها , لذا كان المسرح من خلال علاقته الحميمة بالمتلقي , والمسرح السياسي بالذات , من أهم الإبداعات التي تفاعلت مع فترة ما بعد وما قبل الخامس من يونيو 1967م.

وعليه كان لزاماً علينا لدراسة شخصية الحاكم في المسرح المصري فترة الستينيات , أن نعمد للإشارة للواقع الحضاري المصري بمكوناته السياسية والاجتماعية والثقافية ومدى تأثير هذا الواقع بتحولاته ومتغيراته على المسرح المصري بكل اتجاهاته مع التركيز على شخصية الحاكم أو (السلطة) في المسرح التحريضي المباشر الذي يطرح كثيراً من السياسة وقليل من الفن , عامداً إلى إشراك ومشاركة المتلقي ومخاطبة عقولهم , ثم المسرح الملحمي الذي يعمد إلى التغريب ومخاطبة العقل وكسر أي إسهام أرسطي , ثم المسرح التسجيلي الذي يعتمد على الحقائق والوثائق والإحصاءات , ثم يعرضها بشكل فني مستخدماً أسلوب المسرح الشامل من تمثيل وغناء ورقص وموسيقى ..إلخ . وأخيراً مسرح الإسقاط السياسي والذي يعمد إلى الإبعاد سواء أكان إبعاداً مكانياً , أو إبعاداً زمانياً في التاريخ أو اللجوء إلى قالب الفانتازيا والأسطورة حتى ينجو كاتب مسرح الإسقاط من عوائق الرقابة , ويعد هذا النوع (مسرح الإسقاط السياسي) من أبرز أنواع المسارح السياسية , حيث يطرح كثيراً من الفن وقليلاً من السياسة وقليلاً من المباشرة.

أما إذا أردنا الإشارة إلى الواقع الحضاري والفكري في مصر حقبة الستينيات , ففي البداية اعترف صراحة أنني لست باحثة تاريخية أو سياسية ولا أدعي مقدرتي على التحليل السياسي , ولكن لما كان موضوع دراسة شخصية الحاكم في مسرح الستينيات , لابد وأن تكون له خلفية حضارية انطلاقاً من أن المسرح الذي تناول شخصية الحاكم او الشخصية السلطوية في مصر هو إفراز حضاري في فترة زمنية معينة , كان لزاماً عليَّ أن أحاول أن أتناول بالدرس والتحليل الواقع الحضاري والفكري المصري في فترة الستينات وما قبلها بقليل بكل ما حملته تلك الحقبة من تناقضات وتحولات ومتغيرات أيديولوجية وسياسية واقتصادية وثقافية.

أما فيما يتعلق بالواقع الحضاري في مصر قبيل 1952م.فنجد أن طبيعة المرحلة التاريخية لمصر فيما بين سنة 1936 م - 1952 م نوعاً من الالتزام بتوضيح الاتجاهات الفريدة , التي تتمثل في خليط الرؤى والأفكار , وغياب النظرية

المكتملة التي يمكن من خلالها تحديد ماهية الإنسان المصري وما يريد وما يستطيع أن يكون .

فعلى المستوى السياسي اتخذت الحياة الحزبية مسارها في مصر عبر الحزب الوطني الذي سبق ثورة 1919م وقاده الشاب مصطفى كامل , ثم محمد فريد , وكذلك حزب الوفد الذي قاد ثورة 1919 م بزعامة سعد زغلول .

فمن عباءة حزب الوفد خرجت أحزاب الأقلية التي وثقت علاقتها واستمدت نفوذها من قوات الاحتلال أو السراي وهى حزب الأحرار الدستوريين , والهيئة السعدية , وحزب الكتلة الوفدية ..ثم ظهرت أحزاب جديدة تعبر عن التطور الذي حدث في المجتمع خاصة قبيل وبعد الحرب العالمية الثانية , مثل حزب مصر الفتاة والإخوان المسلمين , والتنظيمات اليسارية , وأبرزها الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني .

وإذا كانت الانتفاضات الشعبية المتكررة ضد الإنجليز عام 1924 م , وضد صدقي باشا عام 1930 م , 1935 م تعتبر دليلاً على حيوية ثورة 1919 م إلا إنها على مستوى آخر تعتبر دليلاً أيضاً على فشل الثورة والانتفاضات الشعبية في تحقيق أهدافها , فالاحتلال البريطاني لم يخرج , ولم يتراجع نفوذ الإقطاعيين , ولم تستقر الديمقراطية على أسس سليمة .

وعلى مستوى الواقع الثقافي , كان هناك اتجاه واضح نحو الدفاع عن حرية الفكر والتعبير , فنجد أن (طه حسين) ,و (العقاد) كانت لهما آراء ليبرالية واضحة في الدفاع عن الحرية الفكرية ـ ففي كتاب (الحكم المطلق) للعقاد , نجده يتخذ موقفاً معلناً إلى جانب الديمقراطية , وكذلك كان الأمر مع طه حسين في كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) الذي تضمن هجوماً على الرجعية الإقطاعية وانحيازاً إلى الرؤى الديمقراطية .

ولكن يبدو أن عزلة هذه الآراء الليبرالية عن أي مضمون اجتماعي تقدمي كانت عاملاً حاسماً في هجران أصحابها لها (فالعقاد , وطه حسين) يعبران في هذا الموقف الديمقراطي عن طبيعة انتمائهما إلى الثورة البرجوازية الناشئة , لذلك كان من الطبيعي أن تكون الديمقراطية عندهما هى ذلك المزيج المعقد من الولاء للفكرة الوطنية والقومية في نضالها من أجل الحرية السياسية , بالإضافة إلى الولاء للفكرة الليبرالية التي يقودها الغرب آنذاك.

ضمن مثقفي جيل الرواد نجد أن سلامة موسى قد تجاوز مأزق انفصال اتجاهه الفكري عن المضمون الاجتماعي فحرية الرأي عنده لم تنفصل عن الدعوة الاجتماعية إلى الاشتراكية ' بل إن مفهوم حرية الفكر عنده تنبع أصلاً من الفلسفة المادية .

لقد كان سلامة موسى يرى أن الواقع السياسي , والثقافي المصري محاصر بالثالوث؛ التعصب , والتخلف والرجعية . وأن الاستعمار الإنجليزي يساند ويعمق هذه الآليات التي لا يمكن تغييرها إلا بالثورة على النظم التي ترتكز عليها , وأنه لا سبيل أمام هذه الثورة إلا عن طريق الدستور والبرلمان والصحافة الحرة .

وقد ترددت هذه الرؤى في مؤلفات سلامة موسى الأولى مثل (مقدمة السوبرمان) عام 1910 م , والاشتراكية عام 1912 م , وكانت سببا مباشراً في مطاردة الحكومة له , وفي عام 1927 م صدر كتابه (حــرية الفكر وأبطالها في التاريخ) وتمر عشرون سنة بعد ذلك التاريخ ترعرعت خلالها بعض الحركات الرجعية لجماعة الإخوان المسلمين , وحزب مصر الفتاة واشتد التحالف بين عملاء الاستعمار والعرش للسطو على حريات الشعب .

وحينئذ كتب سلامة موسى كتابيه المهمين (حرية العقل في مصر) 1945م , و(تربية سلامة موسى) عام 1947م , ودعا من خلالهما إلى إلغاء الرقابة , وغلق إدارة المطبوعات , ورفع الوصاية على العقل البشري وظل هذا الرائد متمسكاً

بمنهجه الثوري الذي جمع بين المنظور الديمقراطي , والمنظور الاجتماعي متجاوزاً بذلك مأزق انفصال البعد الفكري عن البعد الاجتماعي .

الفصل الثالث

الروافد الشعبية لشخصية الحاكم في المسرح المصري

يعتبر"التحريض ضد الحاكم المستبد " من الوظائف المهمة التي يضطلع بها المسرح لدى جميع الشعوب التي لا تجد فضاء متكاملا للتفكير الحر، لا بل هو حتى لدى الشعوب التي تتمتع او تدعي التمتع بفضاء واسع للحرية والديمقراطية ولعل هذه الوظيفة ليست صنيعة مسرح الآن وإنما هي امتداد لعصور مسرحية موغلة في القدم، إلا أن ما يميز الوظيفة هو المظهر

الذي تبدو فيه إذ أنها محكومة بطبيعة الحياة الاجتماعية والسياسية وبطبيعة المجتمع نفسه من حيث فاعلية اشتغالها .حيث تختلف المجتمعات التي تمتلك حسا ثوريا وقدرة على الرفض عن المجتمعات ذات الطبيعة الخانعة والمطئطئة رؤوسها لنظم العبودية والاستغلال وكذلك فأن طبيعة الحياة السياسية للسلطة هي الأخرى لها دورها في الإسهام بشكل كبير في نوع التحريض الذي يبدو فيه المسرح لذا فهو من جانب آخر يتصل بقصدية وإستراتيجية العلاقة بين السلطة الديمقراطية وهذه بعض من حالاتها اذ نجد عند بعض الشعوب هناك سلطة تشجع المسرح الذي يقوم بالتحريض ضدها لغاية منها هي امتصاص نقمة الشعب عليها من خلال إباحة التعرض للازمات اليومية والسياسية لغرض تسويف محتوى المشكلة التحريضية واحتواء الأزمات عندما تنتقل المشكلة أو الهم الجمعي من دائرة التداول السري إلى الكشف المسرحي الذي يعنى بمغازلة الوعي الشعبي. ومنذ القدم كان المسرح قد عني بالتواصل مع هم المتلقي لا بل منذ البدايات الأولى للمسرح التي نظر إليها"أرسطو " فيما اسماه بالتطهير الذي لا يخلو من تحريض ضمني على التعاطف والخوف والانفعال. وأي كان نوع التحريض في السلب والإيجاب فأنه رسالة تسعى إلى المحافظة على سريانها لتحقيق الهدف الذي ترنو إليه. ويدخل التحريض في ثنائية افتراضية مع الرفض والاحتجاج فكل رفض هو احتجاج وكل رفض ينطوي على تحريض غايته توجيه سلوك معين على الضد منه. فنبذ العنف والحرب هو تحريض واحتجاج، تحريض على السلام واحتجاج على الدمار الذي تلحقه الحروب بالبشرية

وأن رفض الخنوع هو تحريض على الثورة، وهكذا فأن هذه الثنائية يمكن النظر من خلالها إلى جميع العروض المسرحية التي تنطوي على أي شكل من إشكال الرفض أنها مسرحيات تحريضية أو ذات وظيفة تحريضية.

وفي المسرح المصري كان العرض قد انتقل من شعبيته السبعينية إلى نخبويته الفئوية مع تغيير في لغة الخطاب المسرحي بشكل عام انسحب هذا التغيير على طبيعة الخطاب التحريضي مثلما انسحبت قوة التحريض نفسها تبعا لانسحاب القاعدة الشعبية ومساحة التلقي إلى حروب غيرت معالم المعمارية الجمالية والفكرية للمسرح لتؤسس إشكالا جدية لطبيعة العلاقة بين طرفي المعادلة"المحرِض والمحرَض ". إذ استطاع جيل من المسرحيين ان يؤسس حركته الرؤيوية التحريضية من خلال خطاب جمالي جديد اشتغلت العروض المشفرة فيه بدءا من الصورة البصرية وخطابها التشغيلي وصولا إلى الواقعية السحرية وتمثلت مساحة هذا الجيل

أما دور السلطة حيال هذا الواقع فإنها لم تكن بحاجة لقمع المسرح الرافض للحروب ذي الخطاب التحريضي الملتزم كما لم تكن لأن تضطهد أحداً، لسببين جوهريين هما أن المسرح مهما علا صوته فهو لم يعد يقوى على التأثير بحيث لم يكن يشكل خطرا معارضا أو محرضا والسبب الآخر هو أن الناس انساقوا وراء متابعة العروض الاستهلاكية المنتشرة بحثا عن الترفيه الرخيص بعيدا عن الخطابات الفكرية والفلسفية التي يقدمها مسرح النخبة التي بدأت هي الأخرى تتضاءل بسبب انشغالها حد الدوار بظروف المعيشة والملابسات اليومية التي كان أول ضحاياها المثقف بشكل عام والمسرحي بشكل خاص.

وفي العصر الحديث تناول كتاب المسرح المصري شخصية الحاكم مستمدين روافدها من الأساطير القديمة وبخاصة أسطورة إيزيس وأوزوريس منذ أن تناولها توفيق الحكيم في مسرحيته (إيزيس) عام 1955م , وقد منحت هذه الأسطورة كتاب المسرح المصريين مادة مكنتهم من صياغتها صياغة مسرحية في إطار من الرمز والمراوغة السيميائية , وكان هذا الرمز هو ما يحتاجه هؤلاء الكتاب . إذ إن

الظروف السياسية في مصر لم تكن تعطي الكاتب حرية التعبير وكان الرمز في الأسطورة جاهزاً للتعبير عن مواقفهم الإنسانية المختلفة واتخذوا منها هياكل وأوعية لصب أفكارهم . فالأسطورة جذابة في حد ذاتها وقادرة على إحداث استجابات عاطفية في النفس يتعذر تعليلها كما أنها تصلح كمعادل موضوعي لعالم رمزي لا يتحقق تأثيره الجمالي الكامل إلا بتجسيده في المسرح . وقد حاول كتاب المسرح المصريون أن يستنطقوا الأسطورة وما خفي وراء أحداثها الظاهرة من تأثير العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية على العقل المصري بحيث دفعته إلى إبداع تصوراته عن عالم خالد وبرزت عدة مواقف سياسية لهؤلاء المؤلفين الذين تناولوا الأسطورة في مسرحياتهم تصدر عن فكرة الإصلاح , وليس فيهم من تحدث عن الثورة كوسيلة للتغيير السياسي , وكان رائدهم في ذلك توفيق الحكيم الذي ناقش السياسة بإحساسه وعاطفته .

استقى توفيق الحكيم مسرحيته (إيزيس) 1955م من رسالة بلوتارك عن (إيزيس وأوزوريس) والمخطوطة المصرية القديمة التي نشر ترجمتها (أ.هـ . جاردنز) وخلط أسماء الشخصيات ما بين النطق الفرعوني والنطق اليوناني فسمى ست بـ (طيفون) ويرسم الحكيم أوزوريس بصورة العالم المسالم , وقد هبط برموزها من سماء الأسطورة إلى أرض الواقع في محاولة لعقلنتها من جهة وتفسير مواقفها بمنظوره الخاص من جهة ثانية , وتحميلها بمفاهيم عصرية من جهة ثالثة , واستطاع أن يخلص مسرحيته من سيطرة الخرافة , وقَبِل ما ذكره بلوتارك من أن الصندوق ذهب إلى ببلوس عن طريق الصيادين فأنقذوا حياته, ليضفى على عمله حركة وحيوية كذلك كان لمنح حورس الأمل المتجدد دلالة مغايرة لما طرحته الرؤية الأسطورية فجعله جامعاً في توازن أو تعادل بين رمزي الخير والشر.

فالمسرحية التي كتبت ونشرت عام 1955م في المرحلة التي بدأت فيها الثورة المصرية يوليو 1952م تستقر باحثة لنفسها عن مسار جديد لذا فإن النص رحلة بحث في هذا المسار عن طريق استعادة الماضي لكننا نرى أن الحكيم في هذه المسرحية يجعل البطلة إيزيس صاحبة الحق تلجأ إلى الحيلة والمخاتلة للانتصار

على الشر الباطل , وهو هنا يضفى مفهوماً سياسياً معاصراً ففيها قضية الغايات والوسائل في السياسة إذ صدرت المسرحية في الفترة التي شهدت فيها الحياة الأدبية في مصر جدلاً محتدماً حول قضية الالتزام ,فأدلى الحكيم برأيه في هذا الجدل من خلال المسرحية , وهو رأي أدبي ونقدي بهدف إخفاء أفكاره التي لا تتمشى مع النظام الحاكم الجديد . ذلك لأنه كان ملزماً أو مجبراً على التعايش مع هذا النظام ورغم ذلك لم يستطع إخفاء مشاعر القلق وربما الحيرة لحقيقة الإطار السياسي والاجتماعي الجديد وهو من أوائل الكتاب الذين انشغلوا بهذا الموقف الجديد ولكنه في الحقيقة انشغال من يجلس في مقاعد المتفرجين والذي فلسفه فيما بعد وسماه بموقف التعادلية الذي يرى أن افتقاد التعادل بين الأضداد يؤدي دائماً إلى خسائر . ويقدم النص في مشاهده الأولى الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه المواطن المصري حيث يستشري الفساد ويستولى شيخ البلد (كممثل للحاكم) على ممتلكات المواطنين لأن حاكم البلاد الطيب أوزوريس غائب ومنشغل باكتشافاته التي تحقق الخير للجميع تاركاً شئون البلاد لـ (طيفون ـ ست) الذي ينشر المظالم , ويهرع الشعب إلى أهل الفكر متجسداً في مسطاط وإلى أهل الفن (توت) ويضع طيفون أخاه أوزير في صندوق ويلقى به في النيل فتخرج إيزيس للبحث عن زوجها حتى تجده أخيراً على شواطئ لبنان في ببلوس ويعود معها إلى الوطن مختبئاً مع زوجته لسنوات ثلاث في منطقة نائية فينشر الخضرة حوله وينجبان ولدهما حورس ولكن طيفون يرسل رجاله فيقتلون أوزير ويمزقون جسده بخناجرهم ويقطعونه إرباً ويضعون كل جزء من أعضائه في أكياس بعدد أقاليم مصر وألقوا بأعضائه التناسلية في النيل , وتلجأ إيزيس إلى الحيلة وإلى الأساليب الخبيثة بالتحالف مع شيخ البلد أكبر أعوان طيفون فيتآمر معها عندما يكبر حورس ويطالب بعرش أبيه أوزير ويلجأ إلى محكمة تاسوع بعين شمس والتي يرأسها رع وتستمر المحاكمة ثلاث وثلاثون سنة وقيل ثمانون سنة ويدور قتال رهيب يفقد فيه حورس عينه وينتهى الصراع بأحقية حورس في ملك أبيه بعد أن يقوم توت كمحام للدفاع عن حورس وإيزيس قيكشف الحقائق للشعب عن المؤامرة والصندوق والاغتيال والتمزيق , وهاجم طيفون حورس متهماً إياه بأنه

سفاح ويطعن في نسبه فيأتي ملك ببلوس كشاهد إثبات على بنوة حورس لأوزير حاملاً الصندوق المذهب كدليل على بنوة حورس ويهرب طيفون وتمنع إيزيس ولدها حورس من قتله لأن الحكيم لا يقتل . وتكتفى بمعرفة الشعب للحقيقة أن المؤلف لم يستخدم الشعب استخداماً إيجابياً يحرك فيه الأحداث , ويظهر المؤلف عمق عاطفة الحب بين إيزيس وزوجها لدرجة أنها تلجأ إلى السحر للعثور عليه فيستنكر عليها توت ذلك فتذكره بأنها امرأة محبة مثل أي امرأة والحكيم يخضع رؤية الأسطورة لرؤيته الآنية في تفاعل محسوب معها فإن كثيراً من شخوصها بإيجابيتهم وسلبياتهم في رؤية العدالة ـ يلتفون مع الكثيرين من رجالات وشخوص الحياة المعاصرة , وتتحرك المسرحية بحساب دقيق وتنتقل ـ رغم القفزات الزمنية ـ في بناء محكم تغطي به المسافة بين الشكل الغربي والمادة الفرعونية برؤية الحكيم وازدحم النص بالمناقشات النظرية حول القضايا الكلية لكنه أظهر جانباً إنسانياً حين جعل دافع (طيفون = ست) إلى ارتكاب الجريمة هو حب السلطة .

وفي تصوري أن هذا النص رغم تناوله إشكالية السلطة والحكم في مصر إلا أنه افتقد للشاعرية والسحر اللذين تتسم بهما الأسطورة مع توقف الأحداث في بعض المواضع ليقيم حواراً فلسفياً حول دور المفكر والفنان في مواجهة الحاكم والسياسي وحول فلسفة الحكم وهل للقوة أم للعقل مما جعل النص يتسم بسمة سردية غير درامية .

فدور الشعب هزيل في المسرحية ومهمش أمام دور الحاكم إلا أن الحكيم نجح في إلباس الأسطورة زياً عصرياً وأنه قد أخذ هيكل الأسطورة وخلق منه الجزيئات التي يكسوها لحماً ويفجر في شرايينها دماً فإذا هي نماذج لشخصيات حقة تكاد نقابلها في حياتنا .

وفي مسرحية أوزوريس 1959م استخدم على أحمد باكثير الأسطورة في رسم شخصية الحاكم كما استخدم الأسماء المصرية ملتزماً بنطقها الشائع وزاوج بين ما كتبه (بلورتاك) وبين ما رسمه الحكيم لشخصية أوزوريس ولم يغير من صورته السلبية ولا صورة إيزيس الإيجابية في حبها , لكنه تقبل الخرافة وأظهرها على

المسرح في حدث لم يتقبله (بلوتارك) نفسه وهو الموقف الذي قام على حب إيزيس لزوجها , وأراد المؤلف أن يصور شدة هذا الحب الذي تستطيع به إيزيس أن تحمى حبيبها بعد حصولها على الصندوق الملقى به جثمان زوجها من ملك ببلوس وتقف أمام الجثة وتناجيه متحسرة وكيف ترك جسده يغيب في التراب وهى تدعو في لوعة أن يقوم ويضمها بين ذراعيه ويشفي حرشوفها وهى لن تعجز أن توقظه إن كان نائماً مهما طال نومه أما إن كان ميتاً فإنها بحبها ستحييه وتأخذ إيزيس في الرقص والصلاة وهنا يستوى أوزوريس الحبيب بينما يفتح ذراعيه لها ويناديها ويتعانقان , كذلك لم يجعل باكثير ست المتصرف في الأمور كما رأينا عند الحكيم وأنه كان يحاول حماية الشعب من سطوة رجاله لكن إيزيس تحذر أوزير من أن يجعل ست نائباً عنه أثناء غيابه وقدمت الدليل على سؤ نيته لأنه يهدد القضاة ويخيفهم حتى لا يحكموا ضد أتباعه .

باكثير هنا يرسم أوزير الحاكم بصورة الإنسان المسالم إذ حين تطلب منه إيزيس أن يشترك مع أعوانه ليحارب ست يرفض , وحين يهاجمه ست برجاله لا يحاول أن يقاوم ويسلم نفسه مكتفياً بقوله إنه يخشى عليه غضب الله ولعنته وهذا المنظر لم يرد ذكره لدى بلوتارك وإنما هو منظر استقاه باكثير من الحكيم . إذ إن طيفون عند الحكيم يرسل رجاله للقبض على اوزير بعد عودته ويذبحونه أمام الفلاحين دون أية مقاومة منه وهذه إضافة تعد تغييراً فى الأسطورة وعندما بلغ إيزيس الخبر نزعت إيزيس على الفور إحدى ضفائرها وارتدت ثياب الحداد ويستغرق باكثير في تفصيلات لم ترد لديها فلقد ذهب أوزير في رحلة إلى أبو صير ليعلم الأهالي وكان أخوه يتربص به فدفع بزوجته نفتيس لتشاركه مؤامراته لتقتل إيزيس وتفشل المؤامرة وتكتشفها إيزيس ويستمر أوزير في رحلته واستغل المؤلف حرص المصريين القدماء على دفن موتاهم في توابيت مذهبة ليبين أسباب اختيار الصندوق هدية له , وتأخذ المسرحية حتى إلقاء أوزير في اليم من المؤلف فصلين كاملين تروى فيهما بالتفاصيل الدقيقة الأحداث الحزئية وتفصل الحوار دون أن تتيح للذهن فرصة للاستكناه وقد جعل باكثير من قلب المرأة وحدسها أداة للتعرف على

مكان الصندوق , وهو بذلك يستخدم أسلوب الإنسان القديم نفسه لتفسير حركة إيزيس تفسيراً أسطورياً ومن ثم يقترب مما يذكره بلوتارك من أن إيزيس علمت بذلك بوحى من الشائعات المقدسة , وغاير باكثير بلوتارك في واقعة وصول الصندوق إلى ببلوس مغايرة لم تفد العمل المسرحي , إذ غايره بشكل لا يثير الاهتمام فهو يذكر أن الحاكم أصيب ذات ليلة بأرق فخرج ليجد تابوتاً فيحمله ويضعه في مخبأ سري ويمرض ابن الحاكم ببلوس فينشغل به إلى أن تصل إيزيس إلى قصره .

وباكثير في تغييره لهذه الصورة والاحداث لم يكن يغير معامها وإنما كان يكبر صورة قريبة منها وكأنه ينافس بلوتارك في الرواية . ولا تختلف إيزيس لدى باكثير كثيراً عن إيزيس الأسطورة الساحرة وهى صانعة المعجزات . كذا فإن باكثير يعيد الحياة إلى أوزير بقوة الشعائر السحرية التي أدتها إيزيس وينساق وراء السطورة ويبني ميلاد حورس على المعجزة هذه المعجزة هى بعث أوزير بقوة صلاة إيزيس وتعاويذها ويعود باكثير كذلك إلى مشهد المحاكمة في مسرحيته بما يمكن أن يسمى تلبيس الأحداث بشكل حوار مسرحي لذا جعل حاموسي مدرباً لحورس بدلاً من ابيه أوزير على فنون الحرب والقتال كما يذكر بلوتارك وهو أمر منطقي مع الأحداث ويدور الصراع بين الابن حورس والعم ست وعندما ينتصر عليه يرفض أن يقتله مكتفياً بأن المحنة منحت أوزوريس خلود الذكر ومنحته النماء وأن أشلاءه المتناثرة في أرجاء الوادي تجلب البركة وهكذا تنتهى مسرحية باكثير بالعودة إلى الاعتقاد المصري القديم في أن أشلاء أوزير المتناثرة هى خصب الوادي . فضلاً عن عدم قتل طيفون / ست في كلا المسرحيتين سواء أكانت مسرحية الحكيم أو باكثير لا يعود إلى الحوار اللفظي الذي يبين تسامح حورس لما اورده كل منهما من أسباب ولم يقتل طيفون / ست في الأسطورة وبقى إلهاً خالداً يعيش مع رع كبير الآلهة فلم يكن بد للمؤلفين وقد التزما منذ البداية الإطار العام للأسطورة من أن يدعاه يعيش حتى لا يتهم أي منهما بالتزيد على حرفية الأسطورة .

وفي عام 1966م يقدم أحد كتاب جنوب مصر (محمد نصر يس) مسرحية (انتصار حورس) مستلهماً إياها من الأسطورة القديمة وعنوانها هو عنوان النص

القديم نفسه (انتصار حورس) الذي ترجمه ونشره (هـ . و. فيرمان) عن اللغة الهيروغليفية لسلسة من المسرح العالمي الكويت 1977م وهو (انتصار حورس على أعدائه) الذي تم العثور عليه على جدران معبد إدفو هذا المعبد الذي أقيم للإله حورس والذي يقص علينا حرب الانتقام التي شنها حورس على ست قاتل أبيه أوزوريس , ثم انتصاره والحكم له باعتلاء عرش أبيه وقد التزم (محمد نصر يس) في مسرحيته بشكل الدراما الفرعونية , حيث تعلو المحاورة على الغناء ووظف الجوقة في مشاهد النص الخمسة والرقص ويجسد كل الحوادث الدرامية على خشبة المسرح أمام المتفرجين حيث يبدأ المشهد الأول بتقديم واستعراض شخصيات المسرحية مع أغنية للجوقة تعبر عن صراع الخير والشر تصاحبهما رقصات تعبيرية وهو الجزء الذي تركه مؤلف النص الدرامي ليصوغه المخرج مؤلف النص المسرحي , ويبدأ الحوار داخل قصر ست حيث يحتفل مع رجاله بمقتل أوزوريس وفي الوقت نفسه يؤكد ست أنه صاحب الحق في حكم مصر وفجأة يرى وحده دون رجاله شبح أوزير فيتهم رجاله بأنهم لم يوزعوا أشلاء أوزير ويدفنوها , فيؤكدون له أنهم قاموا بذلك , ويتردد صوت أوزير (أنا هنا وسأظل) ويزداد فزع ست وترسل إيزيس المراثي وتواصل البكاء وتحاول البحث عن أشلاء زوجها أوزير وتشاركها الجوقة وأصحاب أوزير وأحبابه من ابناء الشعب , إلى أن تنجح في جمع أجزاء جسده لتلتقي به فتلد حورس كي ينتقم لأبيه ويستعد لقتال ست الذي يداوم شبح أوزير الظهور له , وتحاكم الجوقة ست , وتدور المعركة بين ست وحورس لينتصر حورس في النهاية مع رجاله ويتم تتويجه فرعوناً على مصر . ونلحظ في هذا النص تأثر الكاتب بمشهدي الشبح في مسرحيتي هاملت وماكبث لويليام شكسبيرفمنذ المشهد الأول في مسرحية انتصار حورس يظهر شبح أوزير لـ (ست) الذي يصرخ في رجاله: (أكاد أراه وألمس يده) . ويرد عليه صوت أوزير ـ كما حدث في مسرحيتي شكسبير ورغم هذا التأثر ـ فقد صبغ المؤلف نصه بصبغة شعبية تعتمد على المراثي الشعبية (العديد) كما قامت الجوقة بأبرز الأدوار وأكثرها حيوية في التعليق على ما يحدث والمشاركة فيه ليعتدل ميزان العدل فالجوقة هى صوت الجموع وصوت الحق

الذي يحاول تحقيق العدالة الدرامية ويتكفل بما يسمى (وحدة الأضداد) لأن شخصيتي إيزيس وحورس لم يكونا في حجم شخصية ست البطل الضد , ولم يشغلا الحيز الكافي الذي يتساوى مع ست لكن الجوقة قامت بدوريهما وخلقت صراعاً صاعداً لا يكف عن الحركة المتدرجة ومرهصاً بما ينتظر حدوثه وهى التي تشارك في صنع الموقف المسرحي وفي أزمته وذروته وقراره أي في الحل النهائي للمسرحية وقد اختلطت في الحوار اللهجة العامية بالفصحى في محاولة جادة لتجذير الخطاب الذي يطرحه التراث الشعبي المصري الذي يعيش في الوجدان حتى الآن , وبهذا يربط الحاضر بالماضي ويضفى على نصه جواً عاماً وحالة مسرحية آنية وبرهن بهذا الحوار على مقدمته المنطقية أي فكرة النص الأساسية وهى أن الخير ما يزال يعيش فينا ويعيش بين الناس مهما انتصر الشر وهذا الحوار كشف عن شخصياته ومضى بها في الصراع ونشير في النهاية إلى أن توظيف الجوقة أساسي كشخصية رئيسية أدى إلى ميل النص إلى الشكل السردي الذي قد يقلل من قوة الفعل الدرامي. [44]

ولسوف نجد أنه قد امتد استخدام مادة الموروث الشعبي والتراثي منذ بدايات المسرح العربي في منتصف القرن الماضي وحتى يومنا هذا ويمكن القول دون حذر شديد : بأنه لم لم يترك كاتب مسرحي عربي غمار التراث الشعبي إلا وأفاد من تقنياته المختلفة في تشكيل أفعال نصوصه درامياً أو مسرحياً , هكذا فعل مارون النقاش في نتصف القرن الماضي وبعده القباني ويعقوب صنوع , ثم توفيق الحكيم , ويوسف إدريس , وعبد الرحمن الشرقاوي وألفريد فرج , ومحفوظ عبد الرحمن ورشاد رشدي وفوزي فهمني وصلاح عبد الصبور , وانس داود , وعلى سالم وشوقي عبد الحكيم , ومحمود دياب ونجيب سرور , وانتصار عبد الفتاح , ونبيل بدران , وسعد الله ونوس , والطيب الصديقي , وعبد العزيز السريع , وعز الدين المدني , ومحمد الماغوط , ومصطفى بهجت مصطفى ..وغيرهم الكثير من الكتاب

---

[44]- عبد الغني داود : استلهام أسطورة إيزيس وأوزوريس في المسرح المصري (مجلة الفنون الشعبية العددان 79, 80 يوليو 2008) , ص93 - 105

الذين يحمل لجوءهم إلى التراث الشعبي مسببات ودلالات في غاية من الأهمية , ويعلق عز الدين إسماعيل بقوله :

" من اللافت للنظر حقاً أن كتاب المسرح حين التفتوا إلى التراث وفكروا في إستعادته أو توظيفه ..قد مالوا فيالأغلب الأعم إلى العودة إلى التراث الشعبي متمثلاً في السير الشعبية , وفي حكايات ألف ليلة وليلة ..وفي حكايات الشطار والعيارين والفتاك والصعاليك وفي حكايات البيئات الشعبية المحلية وأغانيها , حتى المسرحيات التي ارتبطت بشخوص تاريخيين لا يتطرق إليهم الشك مثل ثأر الله لعبد الرحمن الشرقاوي ومأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور ..لم تكن عناية كتابها أساساً بالجانب التاريخي الموثق لحياة هؤلاء الشخوص بل ربما جاوزت به هذه الشخوص حدودها التاريخية في ضمائر الناس وهذا الارتباط بالجانب الشعبي من التراث له مغزاه الواضح بالنسبة إلى المسرح , ذلك أن التراث الشعبي أكثر تمثيلاً لروح الشعب ومنطقه وطرق تفكيره ومعاييره في تقديم الأمور . [45]

والمسرح أساساً مؤسسة جماهيرية شعبية يخاطب فيها الكاتب جمهوره , بل إنه يؤلف ما يؤلف من خلاله حتى عندما يفلسف الكاتب أمراً من ألمور فإنه لا ينجح إلا إذا راعى منطق الجمهور في التفلسف , وكل ذلك يجعله أشد حرصاً على الاتصال بالتراث الشعبي لهذا الجمهور " [46] ويمكن القول بأن دور حكايات ألف ليلة وليلة كان له نصيب كبير في استلهام بعض كُتاب المسرح المصري بعض الروافد في سياق رسم بعض شخصيات النص الدرامي أو المسرحي وبخاصة شخصية الحاكم وحاشيته إذ لم يقتصر جور حكايات ألف ليلة وليلة على التسالي , بل كان ولم يزل سفراً كبيراً عظيماًّ زاخراً بالكنوز الأدبية والفكرية والسياسية والاجتماعية التي لم تصور الإنسان العربي في زمن معين فحسب بل إنه رسم النفسية العربية والشخصية النفسية العربية بكل خلجاتها النفسية وتطلعاتها الإنسانية , بما احتواه هذا

---

45 - محمد حسن : مرجع سابق , ص165.

46- عز الدين إسماعيل : توظيف التراث في المسرح (مجلة فصول , مجلة النقد الأدبي) , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1980م) , ص178.

السفر الجليل من حكايات وأساطير [47] , مقدمة بذلك للمسرح العربي بل العالمي العديد من المحاور التي قامت عليها مسرحيات عديدة متنوعة [48] وربما يرجع هذا إلى أننا لا نجد في حكايات ألف ليلة وليلة صورة واحدة لطبقة السلطة وحكامها , بل تتعدد الصور , وذلك نظراً لتعدد رواة الحكايات وتباين مواقفهم الإيديولوجية من هذه الطبقة , فهم تارة يدينون هذه السلطة[49] .ويهزأون منها [50] ويعدونها شراً ووبالاً على المجتمع , وتارة يتعاطفون معها ويقدمونها في صورة العفة والطهارة والكرم , وهذا ليس غريباً على السياق العام الذي تندرج تحته الأحداث والوحدات السردية , والمواقف الأيديولوجية والذي يعتمد مبدأ الثنائيات الضدية المتناقضة والمتجاورة في الحكاية الواحدة , والمتحكمة في مسار سلوك الشخصية الواحدة الذي يكون قابلاً وبشكل دائم لأن يكون متبدلاً من موقف لآخر ومن حالة إنسانية إلى أخرى , ووفقاً للعوامل الإنسانية والحالات المزاجية التي تصيب هذه الشخصية فليس هناك شر مطلق ولا خير مطلق يتحكمان في مسار هذه الشخصية أو تلك , وإذا كان بعض رواة الحكايات قد طعنوا بأخلاق الملوك والأمراء الفسقة , ومن لف لفهم من رجال السلطة فإنهم في آن أكدوا على الجوهري الإنساني , والأخلاقي الفاضل عند بعض هؤلاء الملوك الأمراء لكن هذا الإنساني النبيل لم يكن مساوياً في عدده لذلك السلطوي المستبد الأهوج , الذي لا يعرف إلا البطش والجبروت واغتصاب الثروات والنساء [51] ويؤسس كثير من رواة ألف ليلة وليلة لمجمل المفاهيم التي تكرسها السلطة ومن هذه المفاهيم : ضرورة الطاعة المطلقة للملك أو الحاكم المستبد الذي يتمتع بسلطة مطلقة , فالحاكم في الليالي هو حاكم مستبد وما على الرعية إلا أن تقدم له الطاعة محبرة , ويلاحظ أن هؤلاء الرواة يعممون مفهوم الطاعة على جميع العلاقات بين بني البشر في مدن الليالي , وبين المخلوقات الأخرى من الطيور

---

[47] - داود سليمان الشويلي : ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية (منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق 2000م) , ص81.

[48] - فاروق خورشيد : الجذور الشعبية للمسرح العربي (سلسلة مكتبة الأسرة و القاهرة 1999م), ص97.

[49] - مؤلف مجهول : ألف ليلة وليلة , منشورات دار مكتبة الحياة بيروت , د. ت , 61/2, 72؛ 3/ 97.

[50] - المصدر نفسه , 3/ 86, 115, 119.

[51] - محمد عبد الرحمن يونس : الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة . منشورات الدار العربية للعلوم , بيروت 2007م), ص29.

والحيوانات في ما بينها فلا مجتمع مهما كان صغيراً بلا سلطة سواء أكان مجتمعاً إنسانياً أم حيوانياً إذ تقوم المخلوقات داخل هذه المجتمعات على تنظيم نفسها في جماعات توكل أمرها لواحد منها لتصبح محكومة حكماً مطلقاً وليس شرطاً في بعض الأحيان أن يكون حاكم هذه الجماعات واحداً من أفرادها , بل يمكن أن يكون إنساناً عارفاً وخبيراً وحكيماً , ففي حكاية (حاسب كريم الدين وملكة الحيات) نجد أن ملك الطيور هو الشيخ المؤمن نصر الذي تمنحة العناية الإلهية قدرة وسطوة على الطيور التي تستجيب لأوامره باعتباره ملكاً عليها .وهناك ملك الوحوش شاه بدري وهو ملك من ملوك الجان تأتيه الوحوش طائعة إلا أنه من الملاحظ أن جميع الطيور والحيوانات والجان وملوكها تنصاع في المحصلة الأخيرة للإنسان الذي هو السيد المطلق , والذي ينصاع بدوره لسلطة الإله في السماء هذا الإنسان السيد الذي يمتلك من أسرار العلوم والمعارف والسحر مفاتيح كثيرة تؤهله لأن يكون ذا سلطة على كل من حوله , فالراهب يغموس الذي يساعد البطل جانشاه للوصول إلى قلعة (جوهر تكنى) حيث تقيم محبوبته في حكاية (حاسب كريم الدين وملكة الحيات) ينزوي داخل كنيسة ليغيب فيها (وقد أطاعته جميع الطيور والوحوش والجان من كثرة أقسامه , لأنه ما زال يتلو الأقسام على والسحر الذي عنده وجميع الطيور والوحوش تسير في خدمته [52] .

ولقد اعتاد الناس في مدن ألف ليلة وليلة أن يسيروا دائماً إلى خدمة القوى وأن يتجنبوا غضبه وبطشه سواء أكان خليفة أم أميراً أم والياً , أم تابعاً لواحد من هؤلاء . وقد قدمت ألف ليلة وليلة كثيراً من الخلفاء والملوك باختلاف مواقعهم السلطوية , سواء أكانوا عادلين أم ظلمة , ,أبرزت بعضاً من صفاتهم وملامح حياتهم , فالحكام الواقعيون المعروفون تاريخياً , والذين ذكرتهم الليالي , هم الخلفاء الراشدون : ابو بكر الصديق , وعمر بن الخطاب , وعثمان بن عفان , وعلى بن أبي طالب , وبعض خلفاء الدولة الأموية : معاوية بن أبي سفيان ,وعبد الملك بن مروان , والوليد بن عبد الملك , وعمر بن عبد العزيز , وهشام بن عبد الملك , وبعض خلفاء الدولة العباسية :

---

[52] - ألف ليلة وليلة , ج 3 و ص369

هارون الرشيد ومحمد الأمين بن هارون الرشيد وعبد الله المأمون بن هارون الرشيد والمتوكل على الله بن المعتصم , وقدمت الليالي خليفة واحداً من الخلفاء الفاطميين في مصر وهو الحاكم بأمر الله (منصور بن العزيز) كما قدمت من الملوك : الملك الفارسي كسرى أنوشروان والملك المملوكي محمد بن قلاوون (الناصر) وذكرت بعض الأمراء والقادة المسلمين : الأمير موسي بن نصير والأمير عبد العزيز بن مروان والأمير معن بن زائدة والأمير خالد بن عبد الله القسري والقائد طارق بن زياد ومن الولاة الذين احتفت بهم الليالي احتفاءً خاصاً الوالي الحجاج بن يوسف الثقفي , ومن أهم الوزراء الذين احتفت بهم الليالي اوذكرتهم الوزير جعفر البرمكي وزير الخليفة هارون الرشيد .

وذكرت ألف ليلة وليلة بعض الأنبياء والقديسين : سليمان بن داود وعيسى بن مريم ومحمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم والنبي الخضر بلإضافة إلى ذلك فقد ذكرت كثيراً من الحكام والملوك المعروفين كالملك النعمان والملك شمس الدولة ومعروف الإسكافي , وجودر بن التاجر عمر وحكام المدن المتخيلة المنسوجة من خيال رواة ألف ليلة وليلة الذي هو في المحصلة الوعى الجمعى والحضاري المعرفي لذاكرة شعوب مدن ألف ليلة وليلة وثقافتها وخرافاتها وأساطيرها .

وإذا كانت الليالي قد قدمت بعض هؤلاء الخلفاء والحكام في صورة الحاكم العادل فإنها اجترأت على حكام آخرين وهم كُثر وأدانتهم واعتبرتهم أعداء حقيقيين لشعوبهم إلا أنه من الملاحظ أن أهم ملمح يلتقى فيه حكام الليالي : خلفاء وملوكاً أو وزراء وولاة , هو ملمح المستبد الطاغي الذي يرى نفسه إلهاً متوجاً على مجموع من الرعاع , الذين يجب عليهم طاعته طاعة مطلقة هذا الطاغي الذي يبيح لنفسه أن يعيث فيهم فساداً وتخريباً وبطشاً ونهباً لأموالهم وممتلكاتهم وأعراضهم ونسائهم الجميلات .

إننا في ألف ليلة وليلة أمام سلطة متجبرة وباطشة ومخيفة وحضورها طاغ في كل حي وبيت , وحارة حتى في ساحات الإنشاد الديني ,حيث نجدها لها هيبتها المطلقة على كل أفراد شعوبها , وقد صور كل هذا الشعور رواة ألف ليلة وليلة حيث

تبين لنا إلى أي مدي كان رجال السلطة طغاة ومستبدين سواء كانوا مسلمين أم مسيحيين أم يهوداً .

والتاريخ العربي مليء بالنماذج التي غيبها التاريخ واكتفى بنصف سطر لتأريخها (كان حاكما ضعيفا لم يقو عوده عبء الإمارة) فلم تتأسس بعد مقومات سلطة رحيمة بشعوبها، والوجه الإنساني للسلطة العربية مفقود لأنه ببساطة غير جدير باحترام ورهبة الذاكرة الشعبية المتخمة بصور البطولات حتى لو بدت زائفة.. وحتى لو ظلت عذابات للناس المغرمين دوما بالقوة والأقوياء.

لم تتأسس لدينا بعد قوة الوجه الإنساني الرحيم.. مازال هذا الوجه غريباً عنا، وكأنه السبب الكبير لضعفنا وإخفاقنا وتراجع موقعنا بين الأمم. إنه إنسان طيب فقط ذلك الذي يضيق بلون الدم ويؤثر السلامة.. وهذا أدعى للانقضاض عليه وتجريده مما يملك لالحاقه بضحايا القوة التي لم يعرف قدرها. أليست المقولة الأثيرة (إذا لم تكن ذئبا أكلتك الذئاب).. مازالت حتى اليوم ترضع لصغارنا حتى يشتد عودهم ويقتنصوا أي فرصة للانقضاض على الذئاب من حولهم. بغض النظر عن نوع هذا الانقضاض وشكله وما قد يخلف من دمامات في الكون والوجود.

ومن هنا لم نستغرب أيضاً شغف الذاكرة الجمعية العربية بصورة البطل المنصف، أو المستبد العادل.. كما كان يدعو له الإمام محمد عبده.. ولم يكن المستبد عادلا يوما من الأيام.. إنه تمجيد لصورة القوة، حتى لو خلت من وجه الإنسان.

ولعلنا نلمح أثراً لذلك المستبد في حكاية (الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان) يلوح وجه الملك عمر النعمان , الطاغية المستبد الذي يقول عنه الراوي : إنه "كان لا يصطلي بنار ولا يجاريه أحد في مضمار" هذا الطاغية الذي تُهدى إليه الجواري من بلاد الروم والذي يبدو غادراً لا وفاء له وعبدا لشهواته الجنسية ولا يعصمه دين ولا خلق إذا ما فارت دوافعه الجنسية وها هو يعشق أبريزة ابنة ملك الروم المرأة التي يحبها ولده الأمير شركان ويعي شركان أطماع والده في جميع النساء الجميلات اللواتي يشاهدهن فيحذر عشيقته ابريزة من أن تقع في حباله لأنه طماع لكن المرأة الوفية تؤكد له أنها لن تحب غيره وإذا ما فكر والده عمر

النعمان بالاعتداء عليخ=ها فإنها ستقتل نفسها (فقالت اعلم يا شركان أن أباك ما له حكم على ولا يقدر أن يأخذني بغير رضاي وإن كان يأخذني غصباً قتلت روحي) , ولكن تدور أحداث الرواية والتي تؤكد أن الملك عمر النعمان اعتدى على عشيقة ابنه وضيفته الملكة أبريزة اعتداءً جنسياً أجبرها في ما بعد على أن ترضخ له وتبقى في قصره زوجة بالإكراه لا تختلف عن أية جارية مجبرة على العيش في قصره سواء بالامتلاك أو بالسبي أو بالشراء أو بالإهداء وأذلها وأفقدها كرامتها ومكانتها السامية باعتبارها ملكة وابنة ملك .

وعلى الرغم من الاعتداء الجنسي على الملكة أبريزة الضيفة نجد الراوي لم يدن عمر النعمان بأية إشارة ولم يظهره بموقف النادم أو المعتذر للمرأة المهانة بل إنه وبعد أن نال منها جنسياً ينطفئ شوقه إليها ويهملها , ولا يعودها في مرضها فتصبح أقل منزلة من أية حظية من حظاياه .

وعموماً تشير نصوص ألف ليلة وليلة التي تتناص مع الأدبيات والخلفيات الإسلامية والتاريخية للدول الإسلامية إلى أن كثيراً من الخلفاء والملوك والأمراء الذين ذكرتهم هذه النصوص كانوا غير عادلين وغير ورعين وغير أبرار بشعوبهم . إنهم فجرة حقيقيون وغادرون لؤماء وتضع هذه النصوص المتلقي أمام شعوب مهزومة مستكينة لخلفائها وملوكها وأمرائها وأولادهم وقادتهم العسكريين الفسقة واللصوص والمجرمين إذ كان رواة ألف ليلة وليلة قد أشاروا إلى فجور هؤلاء الحكام , فإنهم وقفوا عاجزين عن الدعوة إلى تغيير هؤلاء الحكام أو الحد من جورهم تأسيساً على قول الرسول الأكرم صلى الله عليه وسلم :"من رأي منكم منكراً فليغيره بيده فإن لم يستطع فبلسانه فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان " [53] وهنا يمكن القول : إن الخليفة أو الملك ليس جديراً بالسلطة إن لم يكن عادلاً وعاقلاً , وعافاً عن أموال المسلمين وأعراضهم وقادراً على الخروج على الظلمة شاهراً سيفه داعياً لإعلاء سلطة الحق . [54] وبالعودة إلى نصوص ألف ليلة وليلة وبمقارنة حكومات

---

[53] - القشيري : أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم : صحيح مسلم , مكتبة ومطبعة محمد صبيح وأولاده بالقاهرة , دون تاريخ , ج 1 , ص50.

[54] - محمد عمارة : نظرية الخلافة (دار الشروق , القاهرة 2003م) , ص54.

مدنها بالحكومات العادلة سنجد أنها تتباين تبايناً كبيراً , فالملكية في مدن ألف ليلة وليلة لا يمكن أن تكون حكومة الفرد الفاضل العادل ؛ لأن نصوص ألف ليلة وليلة تشير إشارات جريئة وواضحة إلى أن الملك أو السلطان في غير حكاية هو ظالم غشوم ومتجبر ومعتد على أموال الناس وأعراضهم ومرتش فعلى سبيل المثال نجد أن الملك الغيور والد الملكة بدور في حكاية (قمر الزمان مع الملكة بدور) (جائر ظلوم وقاهر غشوم) [55] والملك عمر النعمان دكتاتور ومستبد قاهر (وإذا غضب يخرج من منخريه لهيب النار) [56] والملك شمس الدولة ملك مصر ملك ظالم إذا غضب (طار عقله من رأسه) [57] ولا يتواني في الاعتداء على الناس واغتصاب أموالهم [58] أما الحكومة الأرستقراطية في مجن ألف ليلة وليلة فهى ليست حكومة الأقلية الفاضلة العادلة بل هى حكومة الأقلية المستبدة , التي يدير دفتها مجموعة من المراء والولاة الظلمة وقادة الجيوش البطرون المستاثرون بخيرات البلاد فيها وفيئها , والذين يجيزون لجنودهم أن ينهبوا المدن التي يصلون إليها (ثم إن الملك كفيد خرج بالعساكر والجيوش وسار حتى وصل إلى أطراف بلاد كابل ولما وصلوا إلى تلك البلاد نهبوها وفسقوا في الرعية وذبحوا الكبار والصغار)[59] أما حكومة الديمقراطية في ألف ليلة وليلة فلاوجود لها لأن الغالبية من شعوب مدنها مهمشة ولا قرار سياسي لها وتعيش فقراً أسود , ويبدو حضورها هو الآخر مهمشاً في الف ليلة وليلة , لأن الرواة يركزون بالدرجة الأولى على حياة الملوك والخلفاء والأمراء والوزراء والجواري والحظايا والنساء الجميلات ومن ممثلي هذه الغالبية الغائبة المهمشة : جودر ابن التاجر عمر , ومعروف الإسكافي , وذلك قبل أن يصبحا ملكين , والسندباد البري الحمال الذي يعيش حياة الذل والفاقة في بغداد الثرية البطرة الغارقة في أوج ازدهارها امالي في عهد الخليفة هارون.[60] تلك الفئة المهمشة حاول

---

[55] - ألف ليلة وليلة , ج 2 , ص227.
[56] - المصدر نفسه ,ج 1 , ص242.
[57] - نفسه , ج4 , ص83.
[58] - محمد يونس , مرجع سابق , ص88.
[59] - ألف ليلة وليلة , ج3, ص357.
[60] - محمد يونس : مرجع سابق , ص 89.

كُتاب مسرح الستينيات في مصر أن يلقوا الضوء عليهم وأن يحتفوا بهم ولعل منهم الكاتب المسرحي مصطفى بهجت مصطفى في مسرحيته (حكاية شركان في بيت زارا) التي صدرت في سلسلة مسرحيات عربية العدد 6 عام 1968م. بعد هزيمة 1967م .

حيث تبدأ مسرحية(شركان في بيت زارا) بشخصية شركان في مواجهة أشباح تطارده بينها شبح زوجته سيرا وتتحاور الأشباح فيما بينها حول شركان الذي كان يقدس الكلمة وتعذبه الكلمة وكان يريد أن يدك بها عرش نمرود وكان هناك عهد بين شركان وزملائه الثوار ألا يخون أبداً حتى يسقط عرش الظلم لكن يتضح لنا من كلام الأشباح وهم شهداء المعركة ضد نمرود من اجل نصر الثورة يتضح أن شركان ـ هذا البطل الثوري لم يحفظ عهد زملائه الثوار بل خانهم ووشي بهم عند نمرود وعندما قامت الثورة وسقط عرش النمرود عاد البطل الخائن شركان يريد أن يتسلل بصيته الثوري السابق إلى الثورة المنتصرة ليجني الثمار عنه ذاكرته التي سجلت خيانته .

وبعد هذه المقدمة التي تحدد لنا هوية شركان كثوري سابق خان زملاءه وثورته يضاء المسرح لنرى شركان هذا رث الثياب فاقداً للذاكرة يجلس في قاعة فندق زارا محدقاً في الهواء متعباً .

زارا هى شابة فتية في الثلاثين قد تكون أيقونة سيميائية رمزاً لمصر أو لـ 23/ 7/ 1952م) ترعى نزلاء الفندق.

الفندق : بيت تقدم فيه زارا للجميع شراب اللوز المحلى بالسكر . زارا لم تتزوج بعد , لها ميولها لكنها ما زالت تجد أنه في الإمكان ضم كل الرجال بميولهم المختلفة في بيتها أو فندقها فالباب مفتوح في إشارة سيميائية تجمع بين الأضداد ويضم التناقض : ففي عصر الإمبراطور النمرود اختبأ الثوار في بيت (زارا) يصنعون خطة الثورة , والآن في عصر الثورة تسمح زارا للإقطاعي ـ منزوع الملكية ـ ميردان وابنته هانا أن يلجئا عن عمد إلى هذا المعقل الثوري برغم ما يضمره من عداء للثورة , لأنه المكان الوحيد الذي يكون في مأمن من ضربات

الثوار :"جئت إلى هنا لأكون بعيداً ...بعيداً عن هؤلاء الذين يعملون ضد الثورة ..جئت هنا في بيت زارا التي ساعدت الثوار !!"

ويجد مارا الرجعي الحانق المهزوم كذلك غرفة في بيت زارا المفتوح يأوي إليها ومجالاً يخرف فيه بأحلامه المريضة كلما افقدته الخمر وعيه فيقول لزارا متربصاً :"زارا سأنالك حتماً في النهاية ..ألا تدركين ذلك ؟ وما دام الأمر كذلك لماذا لا نجعل النهاية هذه الليلة ؟".وتستمر أحداث المسرحية لنجد أن زارا حامية الثورة لن تختار حتما - الرجعي الحانق مارا إلا أن خطأها يكمن في انخداعها بواجهة ثورية تغلف جوفا مشوها ًلا ينكشف لزارا إلا متأخراً : إنه شركان الفخ الذي تقع فيه زارا وحين ينزع شركان ثوبه القديم المهترئ كذاكرته , تُلبسه زارا ثوباً جديداً نظيفاً (تعطيع صفحة جديدة ليبدأ تاريخاً جديداً) ويعطيه هوشي (مؤرخ التاريخ) اسماً آخر :ط(برهام) وهكذا تتهيأ لشركان الخائن فرصته الجديدة كاملة , ويعطيه هوشي كذلك عملاً جديداً مهماً : تدوين تاريخ البلد:"كنت في حاجة لمن يكتب لي ذاكرتي يا بني ...سأكتب ن=تاريخ البلد من جديد ..ستساعدني انت في ذلك ".

أمام كل هذه الشخصيات يظهر صفوان : كادر الثورة المؤمن المخلص . يعود من منفاه ليأخذ دوره الجديد في صفوف الثورة التي ساهم في انتصارها .[61]

وما أن يتكلم صفوان حتى نتلمس ما في حديثه من اقتضاب يزرح تحت ثقل وجدان متألم ..صفوان يرفض أول ما يرفض تجمع كل هذه الأضداد الغريبة تحت سقف واحد كيف تستوعب زارا العزيزة كل هذا الاختلاف ؟.

محاولة النيل من زارا وانتهاكها تتوالى وتأخذ زارا (مصر) موقفها المتأخر فتقول لمارا الرجعي في حسم نهائي : " عليك أن تأخذ حاجياتك يا مارا ..لم أعد أرثي لك يا مارا ..لم أعد أرثي لأعدائي".

---

[61] - صافي ناز كاظم : من ملف المسرح المصري في الستينيات والسبعينيات (الدار المصرية اللبنانية , القاهرة 2003م) , ص96.

لا شك , فلا يمكن أن نرثي الأفاعي وإن كانت تتلوى من الألم ! ويختم المسرحية نداء صفوان ـ جندي الحلم الثوري وحارسه ـ الذي هو نداء كل حراس الثورة الصادقين :

" اكرهي أعداءك يا زارا

اكرهي أعداءك يا بلادي

وامنحى قلبك لمن يحبك

يا ربيع حلم المخلصين ".62

وفي مسرح شوقي عبد الحكيم انطوت مسرحيتا خوفو والملك معروف فنياً على إحالات الحكاية المفتتح لألف ليلة وليلة وتحديداً الجزء المتعلق بخيانة الملكات والأميرات لأزواجهن في حكايات ألف ليلة وليلة مثل حكاية (الحشاش مع حريم أحد الأكابر)[63] ؛وحكاية (الشاب مع الملك والأسماك الملونة) الداخلة ضمن حكاية (الصياد والعفريت) فقد تزوجت هذه المرأة ـ لا يذكر الراوي لها اسماً ـ ابن عمها صاحب الجزائر السود وكانت تحبه محبة عظيمة بحيث إذا غاب عنها لا تأكل ولا تشرب حتى تراه ولكنها مثل معظم نساء ألف ليلة وليلة وقعت في حب جديد وعندما يأتي كل مساء تضع بنجاً مخدراً في قدح شرابه وترتدي أجمل ملابسها وتخرج لملاقاة عشيقها [64] تلك الأفكار نجدها تغذي أعمال شوقي عبد الحكيم حيث نجد زوجة الملك خوفو تخونه مع أحد الفلاحين العاملين في أرضه وزوجة الملك معروف تخونه مع وزيره ؛ لكن ملكا عبد الحكيم لم يسعيا إلى الانتقام الدموي المباشر كما فعل أغلب ملوك الليالي ؛ فخوفوا اعترف بعجزه عن تلبية متطلبات زوجته الأسطورية , وانتقم بطرد الفلاح من البلاد , والملك معروف فضل الاهتمام بشئون رعيته عن الالتفات إلى خيانة زوجته معلياً من شأن الحرية الفردية وضرورة تحمل نتائجها . ولم تأت المكونات الفنية لمسرحيات عبد الحكيم متكئة على حكاية بعينها ,

---

[62] -مصطفى بهجت مصطفى : حكاية شركان في بيت زارا (سلسلة مسرحيات عربية , العدد 6 , القاهرة 1968م) , ص75.

[63] - ألف ليلة وليلة , ج2 , ص421.

[64] - ألف ليلة وليلة , ج1 , ص40.

وإنما تنوعت وتعددت في المسرحية الواحدة , فنجد الفصل الثاني من مسرحية بمالي أفعل ما بدالي يقوم على ثيمة نزول الخليفة ووزيره سراً إلى الرعية بطريقة جديدة فبدلاً من نزوله إلى رعيته في مجتمعه رحل به عبد الحكيم متنكراً إلى دول مختلفة من العالم بحثاً عن حلول لمشاكل مجتمعه ولا يفوت المدقق الانتباه إلى الازدواج التوظيفي لتقنيات الليالي حيث تتجلى ثيمة الرحلات التي يفوح منها رائحة رحلات السندباد في العديد من مسرحياته بشكل مباشر أو غير مباشر مكتفياً بالإشارة إلى الرحلة حيث نجدها في : اللي يشبع ينطح , الملك معروف , سميرا ميس , بمالي أفعل ما بدالي , اللغز , الأعيان , المستخبي , أوكازيون ,سعدي ومرعي . والبحر في : اللي يشبع ينطح , الكلام , الأعيان , سعدي ومرعي , نجد الصياد في الأعيان . وغير ذلك من سيموطيقيات رئيسة قد تبدو غير ذات أهمية عنده , وكأنه أراد استدعاء السندباد الرمز وتغييب السندباد الحكاية , ليتسني له رسم الشخصية بالصفات التي يريدها دون تقيد بسمات الشخصية الحكائية التراثية بطريقة فنية بعيدة عن الميكانيكية الاستدعائية الجاهزة ؛ مكوناً ذلك بلغة حكائية معاصرة تفتح ثنائية الزمان / المكان على العديد من الجبهات .

وتأثر التكوين الفني لمسرحية ملك عجوز بثيمة خطف السلطان لجارية أحد رعاياه وهى موضوع مبثوث في الليالي , وقد صيغ منه عن عبد الملك كما صيغ منه عن الرشيد والحجاج في قصة نعم ونعمة ..كما فعل الكثيرون من التجار والوزراء للرشيد في قصص كثيرة [65]ويتمظهر ذلك في حكاية (الملك مع المرأة الجميلة)[66] حيث تنفجر رغبة أحد ملوك الليالي مسعورة لامتلاك إحدى نساء رعاياه امتلاكاً جنسياً . ونجد تلك الرغبة المسعورة أيضاً في حكاية (الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان)[67]كما نلاحظه في سلوك الحجاج في حكاية نعم ونعمة حيث يخطف النساء ويؤسس لما هدم القيم الإنسانية في المدينة الإسلامية من كذب واحتيال وتفريق بين المحبين وتهجير قسري لهم ليس غريباً أو بعيدا عن مجمل مواقفه

[65] - سهير القلماوي : ألف ليلة وليلة , ص 270.
[66] - انظر ألف ليلة وليلة ,ج 3 , ص187.
[67] - الف ليلة وليلة , ج1 , ص242.

وتصرفاته التاريخية التي كانت معادية لجميع مفاهيم الحق والعدل والرحمة بالرعية [68] وتأتي هذه الحكايات في قوالب رمزية تهدف من خلالها إلى إبراز قسوة الحكام في شئ من التحرز بجعل غيرهم يقوم بعملية الخطف [69] وقد تعدي بعض كُتاب مسرح الستينيات ومن ضمنهم شوقي عبد الحكيم ذلك إذ ضمن مسرحيته دلالات تشي بتورط (الحاكم / الملك) في عملية الخطف بتحالفه مع الخاطف "سعدان رأس الغول" وتشي المسرحية بالعلاقة الرمزية بين المرأة المخطوفة / المقيدة الحرية في المجتمع المصري خلال عقد الستينيات من القرن الماضي ؛ فالمرأة في الوجدان الشعبي رمز لكل ما يجب الدفاع عنه , وتشرك المسرحية الشعب في مسئولية تقييد المرأة / الحرية باستكانته وسلبيته رغم قدرته على الفعل وهو ما يتبدى في النهاية المفتوحة للمسرحية .[70]

ولا يتواني بعض رواة ألف ليلة في أن يسخروا برجال السلطة الدينية ويغمزوا بأخلاقهم الفاسدة مثل حكاية (الحشاش مع حريم أحد الأكابر) [71] وقد عالج الحكيم في مسرحياته تلك النقطة وركز في مسالة الاعتقاد بالأولياء وقد استأثر هذا المعتقد بنص كامل هو الأعيان حاول فيه عبد الحكيم أن يميط اللثام عن صنف من الناس يدعى الولاية ؛ مستغلاً سذاجة الشعب وتصديقه الأعمى , وإمعاناً في ذلك يأتي بحركات وحيل أكروباتية زاعماً أنها كرامات حباه الله بها تمنع أي مجال للشك في صدقه , وتقوم شخصية "الجنيدي" في المسرحية بهذا الدور , ولا تخفى سيميائية الاسم التي تتضح مع تعرية عبد الحكيم للطبقة صاحبة السلطة في القرية متمثلة في العمدة "هنداوي" وتشجيعه ورعايته لهذا الولي المزيف واستغلاله كجندي صغير ضمن منظومة تستهدف تخدير الشعب وتغييب وعيه وتزييفه وإلهائه لتحقيق مصالح السلطة الخاصة .

---

[68] ـ محمد يونس : الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي , ص96.

[69] ـ أحمد محمد الشحاذ : الملامح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة (دار الشئون الثقافية العامة , بغداد 1986م), ص139.

[70] ـ مسرح شوقي عبد الحكيم , مرجع سابق , ص208.

[71] ـ ألف ليلة وليلة , ج2 , ص421.

الأمر كذلك نجده عند سعد الدين وهبه في مسرحيته (كلني يا جناب السلطان) حيث يدين المؤلف فكرة السلطة الدينية القائمة على الكذب والدجل الذي يؤدي لتزييف وعي الناس والحقيقة لديهم , وقام الكاتب بعملية هروب من هذا الزمن لزمن آخر حتى لا يضع نفسه موضع من يهاجمون رجال الدين بحجة الإرهاب , وبعضهم من الأفاقين الذين يريدون التقرب من السلطة السياسية فقط وهروبه لزمن آخر أعطاه فرصة كبيرة لرسم صورته الساخرة .حيث يتمظهر هذا الدجل الذي قام به الشيخ عبد اللطيف الولي المزعوم صاحب الكرامات اللانهائية في تجاوز سلطته أحيانا سلطة الحاكم الفعلى للبلاد ويتضح حجم سلطة هذا الولي المزعوم ومدى سطوته على عقول وقلوب الناس حين حضرت الجماهير لتسأله عن سبب أكله للعنزة , وأوهمهم بأن الله أراد أن ينقل البركة من الحيوان إلى الإنسان , فالآن أصبح هو صاحب البركة ذاته ,وقد انتقلت له البركة بفضل السلطان , ويعلن لهم , بأنه أصبح الآن لا يأكل إلا الفستق والسكر والمكرر وماء الورد , وفي استطاعته أن يجيبهم على كل أسئلتهم .

وكذلك الأمر عند رشاد رشدي في مسرحية (بلدي يا بلدي) حيث دارت المسرحية حول شخصية الولي السيد أحمد البدوي أبو اللثامين الذي كان يضع اللثام على وجهه حتى لايصاب من يراه من الناس بصدمة من فرط هيبته فضلا عن اشتهاره أنه مجيب الأسارى الذي يستجيب لنداءات الأسري من المسلمين وينقذهم من السر وهى إحدى كراماته الأساسية وقد كان مهموماً بالحروب التي كانت تشن ضد المسلمين وبظلم الحكام الذين كانوا ستغلون ويضطهدون المسلمين من الجانب الآخر , وكان يؤرقه وضع وحال المسلمين . يقول في المسرحية :

"ولكن ها هم المسلمين في كل مكان

غفلى نيام

راضين بالذل

ساكتين على الهوان"72

على جانب آخر يكاد يتفق معظم رواة ألف ليلة وليلة على رؤية تكاد تكون واحدة ينطلقون منها لوصف نساء الليالي وأخلاقهن وعاداتهن وعلاقاتهن بالرجال في القصور وأسواق التجارة وهذه الرؤية محكومة بقيم الرجل السلطوي البطريركي الذي لا يثق بأية أمرأة مهما كانت , ومن هذه الرؤية قُدمت النساء الزواني والقوادات والمحتالات والمتآمرات على كل من يقف أمام رغباتهن الشهوانية الفاجرة واللواتي لا علاقة لهن بالعفة والأخلاق الفاضلة لأنهن فاسدات الطوية والهوى والنساء اللواتي هن أصل المصائب والفساد والمكر والخديعة ومن هنا فقد رأي هؤلاء الرجال أن المرأة شر وأن الانقياد إلى رأيها يعني مزيداً من الخسائر .

وإذا كانت هناك استثناءات تنظر إلى المرأة نظرة احترام لمكانتها بوصفها أماً أو أختاً أو زوجة صالحة ومخلصة . فإن هذه الاستثناءات نادرة جداً ولا تشكل نموذجاً للمرأة الموصوفة والمحتفى بها في الليالي أو مقياساً يمكننا من خلاله أن نتبين أهم ملامح المرأة في الليالي .ولعل أهم ملمح من ملامح النساء الذي يهمنا هو ملمح المرأة الحاكمة أو صاحبة السلطة والتي ربما تكون أحياناً مستبدة طاغية تقف نداً للرجال في ممارسة الطغيان والاستبداد والتي تفوقهم في أحيان أخري سواء أكانت من الحرائر أم من الجواري الحظايا ؛ فالمرأة التي تساعدها ظروفها لأن تكون في منزلة عليا من طبقات المجتمع نجدها تمارس اضطهاداً وتسلطاً على من دونها من الرجال والنساء فهى تستمد سلطتها من سلطة زوجها سواء أكان خليفة أم أميراً أم من سلطة رجل قوي عشيق يخضع لرغباتها وأهوائها سواء أكان خليفة أم أميراً أم من سلطة رجل قوي عشيق يخضع لرغباتها وأهوائها [73] . تلك النساء السلطويات ظهرن في مسرح شوقي عبد الحكيم عبر تقنية الحلم الذي يعد م اهم تقنيات الليالي والحكايات الشعبية التي شكلت مكوناً فنياً في مسرحيات عبد الحكيم , حيث يقوم الحلم في الحكايات الشعبية ومنها حكايات ألف ليلة وليلة بمهمة التنبؤ

---

[72] ـ رشاد رشدي : بلدي يا بلدي (مكتبة الأنجلو المصرية ,القاهرة , د. ت) , ص45.

[73] ـ الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي , مرجع سابق, ص116.

بالنهاية القدرية للأحداث وبخط السير الذي سيسير فيه البطل فتأتي الأحداث لتصبح تفسيراً للرموز التي ملأت الحلم وقد نبعت هذه الظاهرة في الأدب الشعب ي من التصور الشعبي للحلم ؛ لن الحلم ـ وفقاً للوجدان الشعبي ـ لا يعكس الحقيقة اليومية وإنما هو حقيقة في ذاته فما يراه النائم في رؤياه لا بد أن يتحقق في الواقع[74] والحقيقة أن قصص الأحلام في الموروث الشعبي العربي هى أقرب أنواع القصص إلى المضمون الدرامي لا سيما وأنها تكاد تقوم على صراع الإنسان الضيق وهى دلالة على عجز الإنسان أمام القوى الفاعلة في وجوده التي لا يملك أدوات ردها والتصدي لها إلا في أعماقه الإنسانية العظيمة ..إنها تطابق الاستخدام المسرحي لكلمة القدر والتنبؤات الدرامية التي نشهدها مستخدمة في أكثر من عمل درامي لتلعب دوراً كبيراً في إخراج البطل من حيز الإنسان العادي إلى حيز الإنسان الأسطوري وهو ما نجده في مسرحية سميراميس التي تحكي حلما الذي أرهص لتحولها من كائنة (حمامة) عادية إلى بطلة أسطورية خالقة الفعل المسرحي بتراكماته الفنية ..

سميرا ميس : دعوني يا رؤوس
آشور أحكي لكم حلماً
الملك : احكي يا سميرا ميس
سميرا ميس : هى رؤيا قديمة . فلقد
رأيت نفسي ذات زمان وانا لا
أعرف حتى لحظتي هذه أتلك كانت
أسراب حمام ويمام تهدهدني
وتطعمني ..أم أنها كانت أسراب
نحل وعقارب ودفانات من حيات

---

74 ـ نجوى عانوس شخصية العمدة في المسرح المصري, ص115.

الأرض تروح تلدغني في كل
مكان[75]

الجانب التحليلي لرموز الحلم سيعتمد على الدلالات الباطنية التي تجسدها كلماته بما تحمله من ازدواجية متناقضة تعمدها عبد الحكيم لتشويق متلقيه من جانب , ولتحقيق مضمون درامي ,وخلق فعل مسرحي يتمثل في الحيرة التي تعيش فيها شخصياته المتأثرة بكل ما يمور في العالم حولها فلم تعد تدري ما الفرق بين السلم والحرب بين الحمام والدفانات ..[76]

وتتناثر في نصوص عبد الحكيم المسرحية مكونات فنية تتعلق بالسلطة والحاكم مستمدة من الليالي كدخول الخلبوص إلى السلطة في مسرحية سميرا ميس وهو احد عامة الشعب وهو ما يلتقي والثيمة الرئيسية لحكاية النائم اليقظان في ألف ليلة وليلة مع اختلاف كيفية الدخول إليها عند كل منهما , فبينما دخلها بطل الليالي وهو تحت تأثير المخدر بتدبير من الخليفة هارون الرشيد , دخلها الخلبوص عن وعي تام , ويتفقا (بطل الليالي وبطل عبد الحكيم) في عدم القدرة على التكيف مع الوضع الجديد ولعل ذلك يلتقي في أحد جوانبه مع تقنية الحظ التي يتحقق بها حلم الثراء السريع للفقراء في الليالي التي تحوى معظم حكاياتها ثيمات مفادها أنه كلما اشتد الحرمان على تلك الطبقة من طبقات الشعب المقهور ..جاءت الكنوز المرصودة ولعبت دورها في تفريج هذا الحرمان [77] وهو ما نجده في مسرحية الشبابيك فبعد موت البيه كتشف مسعد ـ ابنه غير الشرعي ـ أنه ترك له إرثاً كبيراً سيحول حياته من حال إلى حال إذا ما تمكن من الحصول عليه ويعجز هو الآخر كالخلبوص في سميراميس [78]

ويتشابه ملوك وحكام مسرح عبد الحكيم مع معظم ملوك الليالي من حيث الاهتمام بالملذات والانحدار الخلقي وهو ما يفصح عنه دافعها ويتجلى منذ البدء

---

[75] ـ شوقي عبد الحكيم : سميرا ميس, ص 64, 65.
[76] ـ محمد حسن : مرجع سابق , ص211.
[77] ـ سهير القلماوي , ألف ليلة وليلة , ص130.
[78] ـمحمد حسن : مسرح شوقي عبد الحكيم , ص214.

فعندما نشرع في قراءة حكاية (الحشاش مع حريم أحد الأكابر)[79] حيث نجدها تقص علينا حكاية ملك تخونه زوجته مع أحط العبيد منزلة انتقاما من هذا الزوج السلطوي الثري الذي زني بإحدى جواريها في مطبخ القصر [80] آلا يعني هذا تعبيراً عن فساد الطبقة الحاكمة والحاشية في ذلك الوقت ؟ كذلك نقرأ محاولة ترك الحكم والملك من قبل شقيق الملك شهريار واللجوء إلى الترهب والزهد . أليس هذا نوعاً من الإحساس بعدم المقدرة كملك إدارة شئون بيته والحفاظ على شرف عائلته , فكيف يتحمل إدارة مملكته ؟ والملاحظة الأخرى اندفاع شهريار كملك إلى اتخاذ طريق الدم العنف .

ويبدو هذا التأثر جلياً في مسرحيات ملك عجوز وبمالي أفعل ما بدالي وسميرا ميس ففي الثانية لا هم للملك سوى إشباع ملذاته التي يعيها الخلبوص ويعمل على توفيرها له ,إضافة إلى استمتاعه ببمارسة السلطة فحين يخبره الخلبوص بأن وباءً قد أصاب المملكة يندهش لعدم وجود من سيمارس عليه سلطته ..وفي الأولى يراوغ الملك شعبه ورجاله في نفس الوقت متحالفاً مع الشر متمثلاً في سعدان رأس الغول من أجل ضمان استمراره في الحكم ..وفي الأخيرة لا يتورع الإمبراطور من أن يطلب من قائده تطليق زوجته سميراميس كي يتزوجها هو وإلا فقد القائد حياته . [81].

ويلاحظ أن النص أو الحكاية لا تستشير الزوجة أو المرأة فيما إذا كانت قابلة بعقد الزواج من الخليفة أو لا ؛ لأن رأس السلطة السياسية لا يري نفسه إلا خليفة الله في أرضه ورمز إقامة شرعه !! وما أموال المسلمين ونساؤهم إلا ملك له .

فطابع السلطة الفوقية واضح جلي في حكايات ألف ليلة وليلة وكذلك في العديد من النصوص المسرحية التي استلهمت العديد من عناصرها من تلك الحكايات التي أشارت إلى الفساد والإفساد في دوائر صنع القرار والتي انغمس فيها كبار القوم وربما كانت تلك الدلالات حاضرة في ذهن توفيق الحكيم حين كتب مسرحيته (شمس النهار) الي أصدرها سنة 1965م حيث تناول فيها صورة الحكم الفاسد وتطرق لبعض القيم الأساسية في بناء الفرد والمجتمع مثل قضية الحاكم الصالح وأنه يجب أن

---

[79] - الف ليلة وليلة , ج 2 , ص421.

[80] - محمد يونس : الاستبداد السلطوي , ص90

[81] - مسرح شوقي عبد الحكيم : مرجع سبق ذكره , ص215.

يخرج من قلب الشعب حتى يستطيع الإحساس بآلامه وآماله وتطلعاته , ومثل العمل , وأنه قيمة كبرى في حياة الإنسان ومثل مسئولية الفرد إزاء الجماعة ومثل الإصلاح الخلقي وأنه ينبغي أن ينبع أولا وقبل كل شئ من داخل الإنسان نفسه . وبطلة المسرحية هي الأميرة (شمس النهار) بنت السلطان نعمان تلك الفتاة التي برعت منذ صغرها في ركوب الخيل واللعب بالسيف وقراءة الكتب وإطالة التأمل والعزوف عن مغريات الحياة وحين تبلغ سن الزواج فإنها ترفض أن تتزوج كما تتزوج بنات الملوك , إنها تشترط فيمن تختاره زوجاً لها ألا يكون من الأمراء الكسالى تريده أن يكون إنساناً قبل كل شئ ..قد يكون معدماً فقيراً من عامة الشعب ولكنه في نظرها خير من ألف أولئك الذين يتمتعون بالثروة والجاه ولكنهم يفتقدون أهم شئ : الإنسانية .

ورغم أن أباها السلطان يتمنى لو تزوجت مثلما تزوجت شقيقاتها من أمير غني ذي مملكة وسلطان , إلا أنه يضطر في النهاية للرضوخ لشروطها ويعلن في المدينة أن بنت لسلطان تريد الزواج وأن أهل البلد جميعاً بغير تمييز لهم الحق في أن يتقدموا لطلب يدها , ولها وحده حق الاختيار من بينهم .

ويتقدم إلى الأميرة كثيرون , منهم الأمير ومنهم الغني وصاحب ألملاك ولكن مصيرهم جميعاً يكون الإخفاق .وأخيرا يتقدم إليها الرجل الذي كانت تحلم به وتتمناه رجل فقير من عامة الشعب (قمر الزمان) لا يملك ثمن رداء جديد يرتديه غير انه يملك شيئاً ثميناً لا يملكه الآخرون : يملك نفساً حرة متمردة , تأبي أن تعيش عالة على الآخرين وتري السعادة في العمل , وتعتقد أن مسئولية الإنسان الكبرى هى أن يصنع مستقبله بجهده وعرقه وذلك هو المعنى الإيجابي للحياة .

للتبلور القضية الأساسية التي تطرحها المسرحية قضية الحاكم الصالح الذي ترى المسرحية أنه ينبغي أن يخرج من صلب الشعب حتى يحس بآماله وآلامه ورغم أن قمر الزمان رمز الشعب يرفض التصدي لمسئولية الحكم بحجة أنه لم يتكون التكوين الكافي فإن مواقفه فيما يلى من فصول المسرحية تؤكد أنه برفضه هذا لم يكن يقصد إلا نقد السلطة حين لا تتيح فرصة التربية السياسية السليمة للشعب جميعه .

وذلك أن المشكلة ليست فقط في أن يختار الحاكم من صميم لشعب بل لابد أن يكون هذا الشعب نفسه واعياً بمسئوليته وأهدافه حتى يستطيع اختيار الحاكم الصالح .

تلك الثيمات نجدها مستمدة من حكايات ألف ليلة وليلة حيث حرصت الليالي على أن تورد عدداً من أسماء الخلفاء والحكام ممن تمتعوا بقيمة العدل والحرص على حسن الحكم فتروى الليلة الثمانون الكثير عن عدل عمر فترى أنه أعدل العلماء الورعين وليس الحكام فقط فقد كان :

" نظام الحكم في الإسلام يعتمد على
قواعد أهمها العدل في الحكم حتى
تستقيم الأمور بالمساواة وتجد من
سبل تحقيق العدل والشورى حتى
لاينفرد الحاكم بأي أمر .82"

وتتحول الحكايات من الخلفاء الراشدين الذين ضربوا أروع الأمثلة للقاضي التقي العادل إلى مجموعة من الحكام العادلين في الدولة الإسلامية وأبرز شخصية عادلة تقدمها الليالي بعد عمر بن عبد العزيز صورة الرشيد فكثيراً ما يظهر أمام جواريه وأخصائه بل الشعب في صورة من يأمر بالعدل وكثيراً ما يتصدق متمثلا كثيرا في عمر بن الخطاب . [83] ولا تختلف شخصية الخليفة الأموي عمر بن عبد العزيز (99 - 101هـ / 717 - 720م) كما صورتها ألف ليلة وليلة عما جاء في المصادر التاريخية التي ذكرت هذه الشخصية , ويبدو أن الخليفة عمر كان يتمتع بمزايا إنسانية وأخلاقية عالية جعلته مثالاً مضيئاً للخليفة العادل الذي كرس حياته لرفع راية الحق والدفاع عن المظلومين من مستضعفي أمته ومن هنا فإن مزاياه الإنسانية والجمالية أهلته لأن يكون أفضل خلفاء بني أمية وأعدلهم قاطبة وربما أفضل خلفاء الدولة العباسية أيضاً ويصوره الراوي في حكاية وحيدة من حكايات ألف ليلة وليلة وهى حكاية (الملك عمر النعمان ولديه شركان وضوء المكان)

---

[82] - أحمد الشحاذ : الملامح السياسية , ص326.
[83] -مصطفى عبد الغني : علماء الدين في مجتمع الليالي (مجلة فصول , المجلد الثالث عشر العدد الأول, القاهرة 1994م) , ص272

بصورة الزاهد الصالح الورع الذي عمل على مرضاة الله وسلك مسلكاً مغايراً للخلفاء الأمويين من قبله فلم يثر على حساب رعيته ولم يُعرف عنه أنه كان لاهياً أو مبذراً أو فاجراً كغيره من بعض الحكام الذين سبقوه .[84]

وفي حلاق بغداد لألفريد فرج تجري حوادث هذه المسرحية كما تخيل كاتبنا في بغداد الخيالية (إحدى أشهر مدن ألف ليلة وليلة) في القرن الخامس أو السادس الهجري . وألفريد فرج من الكتاب الذين ساروا على مذهب توفيق الحكيم في استلهام التراث ولا سيما كتاب ألف ليلة وليلة ومن أبرز مسرحياته في هذا المجال (حلاق بغداد) التي كتبها ألفريد فرج عام 1964م.وكانت على درجة عالية من الإبداع الدرامي وتناول فيها كاتبنا مشكلات العصر مع الاحتفاظ لها بما فيها من قيم الحضارة الإنسانية فإذا للماضي صداه القوي الذي ينطق به الحاضر . وحلاق بغداد تتألف من حكايتين ؛ حكاية يوسف وياسمينة وهى مستمدة من ألف ليلة وليلة في قصة بعنوان :"مزين بغداد وما جرى له مع ابن التاجر من العجائب والغرائب والأهوال "[85]وحكاية "زينة النساء" من كتاب (المحاسن والأضداد) للجاحظ تحت عنوان (محاسن مكر النساء) [86].

---

[84] - محمد يونس : الاستبداد السلطوي , ص65.

[85] - ألف ليلة وليلة , ج1 و ص102.

[86] - الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ البصري) :المحاسن والأضداد (الطبعة الأولى , مطبعة السعادة بمصر , القاهرة 1324هـ), ص174.

الفصل الرابع

الروافد الغربية لشخصية الحاكم في المسرح المصري

شهد المسرح المصري الكثير من التغيرات بعد ثورة يوليو 1952م , حيث لم يعد الاتجاه التقليدي بمفاهيمه وأشكاله يتناسب وطبيعة الظروف السياسية والاجتماعية التي صاحبت هذه الفترة , ولا مع أهداف الثورة نفسها فقد أصبح المسرح يمثل مركزاً من مراكز التأثير الاجتماعي المهمة .

ولقد تأثر كتاب المسرح بالمناخ الثوري , واستطاعت الثورة أن توقظ فيهم إحساسهم بقوميتهم , فظهر الكاتب المسرحي المنتمى للفكر الثوري , الذي غلب عليه الطابع الاشتراكي , وقد شجع على ذلك ما سنته ثورة يوليو منذ قيامها , وما اتخذته من خطوات ومواقف , وما حققته من انجازات يجئ على رأسها في خطواتها الأولى قانون الإصلاح الزراعي , ثم ما تلاه من خطوات اخري , أبرزها تأميم الصناعات الكبرى وبناء السد العالي , وتكون القطاع العام , وهكذا كان المسرح هو المنبر الأساسي للتعبير عن هذه الاتجاهات التي بدأت تحققها الثورة [87].

فانتقل الكاتب بوعي واقتدار يتفاعل مع الأحداث المهمة ومع نوعية القضايا الجديدة التي طرحت بعد الثورة والتغيرات الكبرى التي بدأت تغير وتطور في المجتمع وفي بيئته الاجتماعية والفكرية .

فلقد جاءت الثورة لتعلى إرادة التحرير والتغيير معاً ..ولتمنح شهادة ميلاد رسمية واعترافاً بالحق والشرعية لذلك البطل الشعبي الذي خرج من عقاله وانتفض متحرراً بل صار عضواً في مجلس قيادة الثورة يأمر الملك بالرحيل فيرحل , ثم يلتفت إلى جيش الاحتلال فيرغمه على الانسحاب بالسياسة بداية , ثم بالمقاومة العنيدة الباسلة , لقد امتلك زمام أمره في مصر ,وأعلن عن مبادئ واضحة لا لبس فيها تحدد الأهداف والسبل المؤدية إليها .

---

[87] - نعمان عاشور : المسرح والسياسة , المكتبة الثقافية ,(العدد 408 , الهيئة المصرية للكتاب , القاهرة 1986م) , ص 49.

ومن ثم سعي الكتاب من أجل البحث عن شكل ومضمون جديدين يتماشيان مع طبيعة هذا التغير حيث أنه كان من الضروري أن يحدث تلاؤوم بين المتغيرات التي لحقت بالمجتمع وبين نوعية الموضوعات التي أصبحت تطرح على المسرح والبنية المسرحية للنص .

هذا ما حدث أيضاً بالنسبة لمخرج المسرحي , فلقد ظهر عدد من المخرجين الذين قاموا بتطوير فن الإخراج بالمسرح المصري بما يتناسب مع طبيعة القضايا الجديدة , واستعانوا بأحدث التيارات المسرحية حيث سافروا إلى الخارج في بعثات دراسية ونذكر من هؤلاء حمدي غيث , ونجيب سرور , وأحمد زكي .

" ولا شك أن جيل الثورة من كُتاب المسرح قد ألهموا هؤلاء المخرجين طرقاً جديدة نابعة من تاريخ الكفاح المصري من أجل مصر المستقلة , ومن أجل عدالة اشتراكية رسمت فلسفتها ثورة 1952م. ومن أهمهم نعمان عاشور , سعد الدين وهبة , يوسف إدريس, ألفريد فرج , ميخائيل رومان , وعلى سالم في المسرح النثري , عبد الرحمن الشرقاوي , وصلاح عبد الصبور , ونجيب سرور في المسرح الشعري "

واستفاد المسرح كثيراً من الانفتاح الثقافي على العالم الذي صنعته الثورة , وانعكس هذه على تطور المسرح , فتعددت المدارس والأشكال المسرحية , حيث تأثر الكتاب والمخرجون بالمسرح في العالم , فأخذوا يجربون أشكالاً وأساليب جديدة ثم تزايد التجريب وأصبح الصفة المميزة لفترة الستينيات .

بالإضافة إلى أن هناك عوامل أخرى ساهمت بدورها في أحداث التغيير في فن المسرح بشكل عام يمكن إيجازها في نقاط :

1- ترجمة المسرحيات الأجنبية التي انتهجت منهجاً جديداً في فن كتابة المسرحية , فتم ترجمة الكثير من المسرحيات التجريبية مثل مسرحيات بريخت الملحمية ومسرحيات العبث واللامعقول لصموئيل بيكيت ويوجين يونسكو ومسرحيات بيترفايس التسجيلية , كما ترجم الكثير من المسرحين الآسيوي والأفريقي , بالإضافة

للعديد من الدراسات المسرحية المتميزة سواء بالنسبة لفن الدراما وأساليب الكتابة المسرحية أو للجوانب الفنية لحرفية المسرح وفن الإخراج بشكل عام .

2- إرسال البعثات الدراسية إلى الخارج في مجتمعات مختلفة عن مجتمعنا المصري ثم عودة هؤلاء المبعوثين إلى الوطن , وقد حملوا معهم أشكالاً جديدة من الأفكار وأشكالاً مسرحية جديدة .

3- افتتاح مسرح الجيب الذي كان له دور كبير في تقديم الأشكال المسرحية التجريبية فقدم مثلاً "الاستثناء والقاعدة لبريخت " و" لعبة النهاية " لصموييل بيكيت و"الكراس" و"الدرس" ليونسكو هذا إلى جانب العديد من العروض التجريبية التي تعكس للمرة الأولى في مصر تيارات ما بين الحربين كالتعبيرية , بالإضافة إلى الدور الفعال الذي قام به المسرح العالمي حيث كان يهتم بعرض كل ما هو جديد في المسرح .

ساهمت كل هذه العوامل مجتمعة في التأثير على المناخ المسرحي في مصر في فترة الستينيات ,وأصبح لدينا عدد كبير من المشتغلين بالمسرح الذين تأثروا بالمناهج الجديدة . فازدهرت الملامح الملحمية في بعض أعمال الكتاب إلى جانب ازدهار الملامح الأخرى المتمثلة في مسرح العبث واللامعقول والمسرح التسجيلي .

بيد أن من الأهمية بمكان أن نشير إلى أن هناك عناصر ملحمية كانت موجودة في مصر قبل أن يتعرف كُتاب المسرح على المناهج الجديدة في الغرب .

فالأشكال القديمة التي عرفتها مصر في مسرحها الشعبي والمتمثلة في السامر وصندوق الدنيا وخيال الظل والمحبظين . كانت تحمل عناصر ملحمية مثل التي ظهرت في مسرح بريخت فيما بعد .

فنجد أن بابات (ابن دانيال) مثلا , كانت تتميز باستخدام شخصية المقدم الذي كان يقوم باستهلال العمل وتقديم التمثيلية مباشرة إلى الجمهور , وهذا العنصر يذكرنا بعنصر الراوي الذي استخدم كثيراً في مسرح بريخت ليقوم باطلاع المشاهدين على

موضوع المسرحية وذلك ـ كما نعلم ـ لمنعهم انتظار وترقب الأحداث لكي يتفرغوا في التفكير عما وراء هذه الأحداث وما المقصود من تقديمها .

تميزت هذه البابات أيضاً باستخدام الشعر والنثر معاً هذا إلى جانب أن الخطابية التي تغلب على أسلوب هذا الأداء التمثيلي مصدرها التأثير في الفعل الجماعي وعظاً ترفيهياً وطرباً وهذا يذكرنا باللغة عند بريخت الذي جمع فيها النثر والشعر إلى جانب استخدام الخطابة المباشرة .

كما أن هناك العديد من الكتاب استعانوا بالشكل الملحمي وصبوا فيه مضامين مسرحياتهم المستمدة من التراث الشعبي والتاريخ وموضوعاتنا المحلية وعالجوا من خلاله مشاكل تخص الشعب المصري وناقشوا قضايا تهم المجتمع وهذه نقطة تحسب لهؤلاء الكتاب لأنهم لم يجروا وراء التقليد الأعمى دون الفهم الواعي والإدراك التام لما يفعلونه .

بالإضافة إلى أن هنالك محاولات ظهرت بالفعل تنادي بالاستعانة بالأشكال الشعبية المصرية القديمة لإحياء هذه الصيغة المتميزة مثل الدعوة التي نادي بها يوسف إدريس واسمها (نحو مسرح مصري) وركز فيها على البحث عن شكل مسرحي جديد يميز مسرحنا المصري , لأن من رأي يوسف إدريس أنه " لا يكفي لإيجاد مسرحنا المصري أن نعثر على الموضوع المسرحي المصري وإنما يجب أن تخلق لهذا الموضوع الشكل المسرحي النابع منه والملائم له والذي يستطيع إبرازه وتقديمه إلى أبعد وأوسع مدى" ويضرب المثل بالسامر الشعبي الذي كان موجوداً قديماً في ريفنا المصري وأنه يمثل حالة من التمسرح لابد من الاستفادة من شكلها .

كما أننا نجد أن الكاتب توفيق الحكيم يعود بنا إلى ابعد من السامر ففي كتابه قالبنا المسرحي حيث يذكر أنه لتحقيق القالب العربي علينا أن نعود إلى مرحلة ما قبل السامر إلى استخدام الحكواتية والمقلدين والمداحين والاعتماد على تراثنا الشعبي من روايات الأغاني وقصص الجاحظ ومقامات الحريري .

ولقد استعان بعض كتاب المسرح المصري بالموروث الشعبي والأشكال الشعبية القديمة في مسرحهم فمثلاً نجد أن كاتباً مسرحياً مثل نجيب سرور لجأ في

مسرحياته إلى الموروث الشعبي فأخذ قصة ياسين وبهية , القصة الشعبية المشهورة في الموروث الشعبي المصري وجعل منها مادة لثلاثية ياسين وبهية , و" آه يا ليل يا قمر " , "قولوا لعين الشمس " , كذلك استخدم قصة "حسن ونعيمة " كمادة لمسرحيته "منين أجيب ناس" حيث جمع بين هذه القصة وبين أسطورة "إيزيس وأوزوريس" لعمل مزيج بين القصتين يصل به إلى الفكرة الرئيسية التي يريد طرحها من خلال مسرحيته متناولاً فكرة الحاكم الصالح والحاكم الطالح.

كما ظهر هذا الاتجاه أيضاً في مسرح ألفريد فرج الذي استوحى أكثر من قصة من قصص حكايات ألف ليلة وليلة , ومن السير الشعبية فكتب "حلاق بغداد" , "بقبق الكسلان " و" على جناح التبريزي " وقصة "الزير سالم" . كما استخدم رشاد رشدي خيال الظل في إحدى مسرحيات وهى مسرحية " اتفرج يا سلام" , وكتب مسرحية أخرى تحمل عنوان "خيال الظل" .

فنجد الكاتب المسرحي رشاد رشدي لديه مسرحيتان يظهر فيهما استعانته بالشكل الملحمي ففي مسرحية بلدي يا بلدي نجده قد اعتمد على التاريخ وصب فيه آرائه في أحوال عصره حيث تدور أحداث المسرحية بعد موت السيد البدوي بمائة عام , بمناسبة الاحتفال بذكرى مولده واستخدم شخصيات تتناول بالرمز والإيحاء ما يحدث في مصر عام 1967م. ثم يأخذ الرواة والمنشدون إلى الماضي إلى حياة السيد البدوي ومأساته وهى مأساة شعب أيضاً إذ يفاجأ السيد البدوي بأن لا أحد من الشعب يعرفه حين ينزل إليهم لأنه كان محاطاً بأسوار عالية وكان بينه وبين الشعب وسطاء في حمل الرسالة التي لم تصل للشعب أيضاً كما كان يقولها بل تصل محرفة لصالح هؤلاء الوسطاء . في إسقاط تاريخي ودلالات إيحائية تشير إلى عهد عبد الناصر وحاشيته التي حجبته عن الشعب .

وفي هذا انعكاس على الحاضر أي حاضر المتفرج وهو أن الحاشية المنتفعة دائماً تحاول أن تحجب عامة الشعب عن القيادات العليا للاستفادة من هذا التبعيد لمصالحهم الشخصية .

واتخذ رشاد رشدي في هذه المسرحية الشكل الملحمي إطاراً وعني بالراوي والمنادي واستخدم الإنشاد الموسيقي وكثرت عنده الشخصيات المسرحية .[88] كما جاءت وسط اتجاه عام لدى كتاب المسرح المصريين , إلى استيراد أشكال تناسب اللحظة السياسية التي فاجأت الحياة المصرية بعد عام 1967م . فكان الاتجاه الملحمي أقوى هذه الأشكال .

وقد اتخذ رشاد رشدي من سيرة السيد البدوي سبيلاً إلى إسقاطاته السياسية وعرض لوحة عريضة لأوضاع الشعب المصري في هذه الحقبة من تاريخها , متخذا من الملواني الخارج عن إطار القصة راوية يقول ما يريده الناس بل إنه حمل السيرة الأصلية كثيراً مما يريد .

وقد اتخذ المؤلف من حقبة حكم المماليك والوزير بهرام الأرمني رمزاً للاستعمار المغتصب الذي قام السيد البدوي ليحاربه ولكنه هزم لأن اتباعه لم يقوموا بدورهم الحقيقي في مواجهة المغتصب فأحد تلاميذ السيد البدوي وهو الشيخ قمر وقع في غرام فاطمة بنت بري وبذلك خان الرسالة ومتولي تلميذة الهمام بعد أن أطاح بالوزير بهرام أخذ مكانه , وراح يحكم مع المماليك والتتار وهذا خروج عن تعاليم السيد البدوي لأنه وإن حكم بالعدل فإنه ليس عادلاً لاشتراكه في الحكم مع كفار , وقد ثبت السيد البدوي على مبادئه ولم يهتز إيمانه , بالرغم من كل هذه التحولات , ولم يضعف أمام محاولات فاطمة بنت بري في استمالتها له بجمالها , كما ضعف بعض أعوانه .

ولما بلغت الأمور في البلاد حداً كبيراً من الفساد وأحس الناس بانهيار الدولة توجسوا خيفة وكثرت أحاديثهم حول مستقبل الشعب والدولة :

خلوصي : الحالة بقت ..ضروري
تتغير ..

---

[88] - رانيا فتح الله : الاتجاه الملحمي في مسرح ألفريد فرج , ص44

أبو الدهب : يا سيدي وحشة والا
حلوة ..إحنا مالنا ..إذا كان لا بد نغير
..نغير حالنا..
خلوصي : نغير حالنا ؟
أبو الدهب : آه ..الواحد مش يعيش
شحات ويموت شحات .. حسن عايز
في روحية خمسائة دينار ..أجيبهم
منين؟؟[89]

كما كانت صيحة الملواني أمام قاضي القضاة معبرة عما يريد المؤلف قوله في المسرحية :

الملواني : يا قاضي القضاة ..البت
حيقع ..اللي بيبنوه بيهدوه , واللي
بيهدوه بيبنوه.
القاضي : مين دول ؟
الملواني : ولادي ..الأولاني والتاني
.
القاضي : البيت بيت مين ؟
الملواني : كان بيتي كتبته لهم[90] .

ثم دخل الراوي ساحة قاضي القضاة وراح يروي ما يعرف من أحوال الناس :

الراوي : الجاني ما هواش الجاني
..والشريف عملته حرامي
والمجرمين رايحين جايين ..أحرار.

[89] - رشاد رشدي : بلدي يا بلدي , ص148- 149.
[90] - المصدر السابق , ص150.

في الدنيا , والسجون بالمظلومين
مليانة ..خلاص الحق ضاع ,
وحيفضل المجرمين أحرار[91] .

ثم زاد الفساد , ,أصبحت العدالة سلعة تباع وتشتري في الأسواق , كما بيعت كثير من مناصب الدولة , وضاعت حقوق الناس أمام أعينهم , فأرسل السيد البدوي في طلب تلاميذه السطوحيين , وعلى رأسهم متولي فتى الغربية الهمام واستبان له أن الناس انصرفت عن متولى وأن السوحيين ينامون في بيوتهم فمرض بالحمى وبجانبه فاطمة بنت بري فتحولت في أثناء أنين السيد البدوي إلى متحدثه بأسباب آلامه[92] :

فاطمة : ليت الأرض تنشق وتبتلعني
, ولا أسمع سيدي يقول آه أو ليتني
أصبح جميع الجرحى واليتامي
والمظلومين ..لما تألمت , أو لتألمات
بعيدا حتى لا تراني عين حبيبي فلا
أسمعه يئن هذا الأنين[93] ..
أو ليتني أصبح ساحرة , لزرعت
الحب في قلوب الناس اجمعين
فيعيشون في سلام .
ليتني أصبح وباء يفتك بأعداء
المسلمين ..
ليت سواعدي رجال الأرض
أجمعين ..

---

[91] - بلدي يا بلدي : ص152, ص154.
[92] - حسن محسن : المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر(دار النهضة العربية , القاهرة 1979م.) , ص385
[93] - المصدر نفسه , ص215, 216.

ليتني أصير رجلاً , بل ألف رجل
..بل خمسين ألفاً بالسلاح والعتاد
مدججين ..لطردت الكفار المعتدين
ولأزلت كرب المسلمين ..حتى لا
أسمع سيدي وحبيبي يئن هذا الأنين.

ثم يفيق السيد البدوي وتلح عليه هواجس النصر في الرؤى والأحلام , ولكن متولي يأتي ليخبره بأنه لم يحارب , لأن الجنود خذلوه , ولم يذهبوا للحرب , فأصبح متولى كبقية الحكام وتحول الثوار إلى امراء من المماليك , ثم أدرك متولي أخيراً الحقيقة التي ينادي بها السيد البدوي وهى أنه لا يستطيع تحرير الناس إلا بالناس أنفسهم , وهذه دعوة للثوار ضد الظلم , لم يستطع أعوانه القيام بها فانطفأ النور في قلوب الناس :

السيد : اذهبوا فلا شأن لي بكم بعد
الآن . النور الذي في قلوب الناس
كنت أظن أنكم قد بصرتموه فرأوه ,
ولكنكم أطفأتموه فعميت البصائر
,وعم الظلام ..والنور الذي وهبني
الله , كنت أظن أني أعطيته للناس ,
ولكنكم حجبتموه , حبستموه في
صدري , ولن يراه أحد , وإذا لم يره
غيري , فكيف أراه ؟ والكفار
المعتدين[94].

وفي نهاية المسرحية , وبعد أن أعلن الملواني انتهاء الاحتفال بمولد السيد البدوي يعلن المؤلف النصر المفاجئ للمسلمين على الكفار وهرب الكفار مذعورين

[94] - نفس المصدر , ص230, 231.

فكانت نهاية غير متسقة مع سير الأحداث ,ومع ما قاله السيد البدوي قبل ذلك الإعلان حينما صرخ وقد غطى عينيه بيديه :

السيد : ياللهول ..من سيزيل كرب

المسلمين ؟

من سيطرد الكفار المعتدين ؟

والكل اليوم عبد وسجين[95]..

إن رشاد رشدي في هذه المسرحية التي يطرح فيها قضايا عديدة تلسن على الحاكم والحكم والحاشية والشعب يستخدم مستوى خاصاً بــ(السيد البدوي) في تاريخه القديم , ثم مستوى عاماً بعدد من الشخصيات التي تربط بين الماضي والحاضر , فأنصار السيد البدوي كان يجب أن يكونوا مدربين حتى يقوموا بالمهمة خير قيام وكان يجب أن يتغيروا بعد أن خذلوا السيد البدوي , ولكن ذلك لم يحدث . ورشاد رشدي هنا يعالج نظرية الحكم والحاكم في صورة ثورية أخري , تدعوا إلى تغيير الناس وتحريرهم وإضاءة الطريق أمام عينهم وترشيد عقولهم لأن الظلمة إذا طالت تعودتها العين .

وقد كان السبب في إخفاق رسالة (عبد الناصر / السيد البدوي) أنه اعتمد على أعوانه وتلاميذه في توصيل هذه الرسالة للناس فحرقوها وحولوها إلي بقرة حلوب , تدر عليهم النفع المادي ,ولم يكن من مصلحة هؤلاء الأعوان أن ينتشر ذلك النور الذي أضاءه الإمام فقتلوه وشوهوه وأطفئوه ومن هنا كان التفاوت بين ما يريده (عبد الناصر / السيد البدوي) وبين ما يحدث بالفعل .

وقد استلهم رشاد رشدي في مسرحيته هذه مذهب بريخت[96] في تنمية متعة الفهم والإدراك لدى الناس وتدريبهم على الاغتباط بتغيير الواقع وعرض الحقيقة بطريقة آسرة ولهذه يحس القارئ بوجود فاصل بينه وبين الموضوع والشخصيات

---

95 - نفسه , ص299.

96 -أرنست فيشر : ضرورة افن , ترجمة أسعد حليم , ص11, ص16.

مما يدفع العقل إلى اتخاذ مواقف وقرارات كما استخدم رشاد رشدي كذلك أسلوب سيادة العامل الانفعالي الإيحائي باعتباره أداة لتوصيل ما يريده للجمهور.[97]

وفي مسرح شوقي عبد الحكيم نجد ملامح المسرح البريختي حيث تتداخل الوظائف في مسرحية خوفو إذ يقوم حارسان بوظيفة الكورس التمهيدية للحدث في بداية المشهد الثاني من الفصل الأول في تداخل مع تقنية التعليق التي يعلق فيها الكورس في المسرح البريختي على ما يدور في الخلجات النفسية أو الذهنية للشخصية (الاستبطان)التي تسهم في حادثة ما بينما تقوم هذه الشخصية بفعل صامت ينم عن التفكير الذي يستغرقها وهو ما توضحه الإرشادات المسرحية وهذه التقنية أفادها بريخت من مسرح النو الياباني[98]واستخدمها في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية .[99]

المشهد الثاني "جزء من شرفة قصر الملك خوفو . الوقت على دخول المساء . الملك خوفو يأكل بلحاً رطباً من طبق أمامه , يرقب نزول الليل وخلفه أميرة جميلة في مطلع العمر ترقص رقصات بطيئة مشحونة بأحاسيس عذراء تعبر عن نفسها بلا صوت , وهى ثابتة في دائرة ضيقة تحت الشرفة يقف حارسان .."

الحارس الأول : الليل نزل والملك يبكي .

الحارس الثاني : ومن فينا ما بيعملهاش بليل.

---

[97] - حسن محسن : المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر , ص389.

-[98] - مسرح النو : أحد أشكال المسرح الياباني الذي أسسه كانامي (1333- 1384) وابنه زيمي (1363- 1443) وهو يعكس الشفرات الطقوسية لمقاتلي الساموري ويتم العرض فيه بواسطة الرجال فقط وهناك تصميم لخشبة مسرح خاصة بهذا الشكل وقد أثرت تقنيات هذا المسرح العديد من نصوص وعروض الكتاب الأوربيين , للمزيد راجع /جون لينارد , ماري لوكهارست : المرجع في فن الدراما ,ترجمة محمد رفعت يونس , المجلس الأعلى للثقافة , القاهرة 2006) , ص502.

[99] - بامبر جاكسون : الدراما في القرن العشرين ’ ترجمة محمد فتحى (دار الكاتب العربي , القاهرة . دون تاريخ) , ص37؛ وانظر محمد حسن : مسرح شوقي عبد الحكيم , ص259.

الحارس الأول : والأميرة ترقص.
الحارس الثاني : ..دا بيحسدها على شبابها وحيوتها , بيقولوا برة إنه مكتوب عليها يقتلها بإيديه .
الحارس الأول : الملك !..
الحارس الثاني :...الكهنة بتقول والناس في المعابد والمدينة والسوق .
الحارس الأول : يعني اللي بنشوفه صحيح . طول عمره بيكرهها ويبعدها عن طريقه.."100

وقد تكرر هذا التوظيف في مسرحيات حسن ونعيمة , والملك معروف , واللغز .الأمر ذاته نجده عند ألفريد فرج في العديد من مسرحياته حيث نجده في مسرحية عسكر وحرامية يستخدم ألفريد فرج الكورس بمفهوم آخر ..فقد اعتمد عليهم ليشكلوا الرأي العام في تلك التجربة السياسية الاجتماعية ولعل اختياره لهم ضمن العمال والموظفين داخل المؤسسة , هو ابلغ دليل على ذلك , وقد استخدمهم ليعلن لنا مستبقاً عن مكان العمل المسرحي أو مكان الأحداث المسرحية , وليجنبنا البحث عن عن هوية الصراعات اتي تدور داخل المؤسسة والبحث في أغوار الشخصيات الرئيسية فنراه يقدم شخصية فهيم نبيه نزيه أمين بصفاتها التي سوف نتعامل معها خلال المسرحية ,بل لعلهم قريبين منا إلى حد بعيد حتى على مستوى الفرجة , فنحن في واقعنا شاهدنا التجربة أكثر مما شاركنا فيها ,وهم اقتصر ورهم على المشاركة الشعارية أكثر من المشاركة الفعلية في التجربة السياسية المطروحة على الساحة . 101

100 - شوقي عبد الحكيم : خوفو , ص244, 225.
101 - رانيا فتح الله : الاتجاه الملحمي , ص80.

أما عبد الحكيم فقد وظف تقنية الإبعاد الزماني (البعد التراثي / التاريخي) في العديد من مسرحياته وقد تبدا عملية التوظيف التغريبية من العنوان مثل " حسن ونعيمة" ,"شفيقة ومتولي " , "خوفو" , "سعدي ومرعي" و"حرب البسوس" , و"سميراميس" ؛ فهذه العناوين تضع المتلقي منذ البداية على بعد زمني منها , إضافة إلى أن استدعائها لمخزونه المعرفي بأحداثها وشخوصها سيحرمه من عملية الاندماج ..وعالج عبد الحكيم هذه المسرحيات من المنطلق البريختي في التعامل مع التاريخ والتراث ؛ فعالج في مسرحيتي "حسن ونعيمة " ,"شفيقة ومتولى" قضية اتكال الشخصية المصرية واعتقادها السلبي الخاطئ لمفهوم القدر والمكتوب.

وحفلت مسرحيتا "خوفو" و " الكلام" بإسقاطات على الواقع المصري خلال فترة الستينيات وعلى شخص عبد الناصر ذاته (كمدلول متعال) يتبدى في أفعال البطلين "سامي" و"خوفو" في تعاون مع كافة المدلولات الأخرى فكلاهما عاجز ويحاول أن يوارى عجزه في الأولى بالكلام وفي الثانية بالقهر والعنف .

وتناثرت في مسرحيتي "حرب البسوس" , "سميراميس" إسقاطات مباشرة على أحداث معاصرة , خاصة الحروب التي يعج بها العالم [102] لكن الحقيقة أنه في جميع تلك المسرحيات تأتي الشخصيات (كما هى الموضوعات) التاريخية , التراثية , والأسطورية خلفية لشخصيات اليوم , والإبعاد وسيلة درامية يعالج المؤلف من خلالها الأفكار السياسية التي يريد أن يطرحها بحرية , بعيدا عن المساس بسياسات قائمة قد تضره , الأمر الذي يترك المجال مفتوحاً للمتلقي أمام التأويلات التي تتيحها له غنى العلامات المشكلة للخطاب المسرحي[103] .

وقد يأتي تحديد الإبعاد الزماني للمسرحية على لسان أحد الشخصيات أثناء سير الحدث . كما في مسرحية الشبابيك فرغم أنها تبدأ منذ لحظة موت البيه إلا أن الأحداث التي سيتلقاها المتلقي تعود مسبباتها إلى زمان بعيد حسبما أعلنت شخصية حسنية في مونولوجها..

[102] - محمد حسن : مسرح شوقي عبد الحكيم , ص279.
[103] - مسرح شوقي عبد الحكيم , مرجع سابق , ص280.

حسنية : ..مات خلاص ..أعمل إيه ؟
أهرب فين من اللي حصل ؟ ..من
سنين وسنين.."[104]

ويحدد " الخلبوص" في مسرحية سميراميس زمان الأحداث بأنها منذ خمس تلاف سنة[105]. ويقوم الراوي بهذه المهمة في مسرحية لص الملوك المستوحاه من حكايات ألف ليلة وليلة حيث يستهلها موضحاً أن المسرحية هى في الحقيقة "حدوتة ملتوتة من الحاجات التي جمعها هيرودت ونسبها لملك قبله يجي بألفين سنة "[106]يتكرر ذلك في مسرحية اللي يشبع ينطح حين يوح الراوي أن الأحداث التي ستتم خاصة بأحد الملوك بتوع زمان [107]

كما كان لاعتماد عبد الحكيم في معظم مسرحياته على التراث الشعبي أثر في جعل السرد (باعتباره أحد ركائز المسرح البريختي) عنصراً فاعلاً في تقديم بعض جوانب هذه الأحداث ورسم أطرها المختلفة , وقد تبدى ذلك في مسرحياته المستلهمة من التراث على مستويين متداخلين ؛ الأول : يغلب عليه حكي الأصل التراثي , والثاني : ربط هذا الماضي بالواقع .

طغي المستوى الأول على مسرحيتي "حرب البسوس" و"سعدي ومرعي" حيث يقوم الراوي (في المسرحية الأولى) والجوقة في الثانية بسرد بعض الجوانب التاريخية التي تبرز ملامح الفترة التاريخية الأصلية للحدث , في تحديد للجوانب الزمانية والمكانية المختلفة , وبدت معظم مقطوعات السرد , التي يتخللها أحياناً تجسيداً لحدث بسيط يكون قد حكى أو أنشد أو مهد له مسبقاً بدت طويلة نوعاً ما ؛ حيث فرضت الخلفية التراثية للسيرة الفاعلة في تشكيل الخطاب المسرحي تتبع الراوي / السارد لمسار الصراع بين شخصياتها في لغة سردية تغريبية في حد ذاتها

---

[104] ـ شوقي عبد الحكيم : الشبابيك , ص135.
[105] ـ شوقي عبد الحكيم : سميراميس , ص27.
[106] ـ شوقي عبد الحكيم : لص الملوك , ص285.
[107] ـ شوقي عبد الحكيم : اللي يشبع ينطح و ص6.

تزيد كلما تحول السرد إلى المستوى الثاني الخاص بربط (إسقاط) الماضي على الحاضر..

أما المستوى الثاني فقد احتل الصدارة في مسرحيتي سميراميس , والملك معروف , تجلى ذلك في الأولى لسببين ؛ الأول متعلق بطبيعة شخصية الراوي الخلبوص ووظيفته المزدوجة فيها راو , وأيضاً شخصية مشاركة في الفعل المسرحي , والثاني : يتمثل في عدم ركون عبد الحكيم على سرد الثيمات الأسطورية بقدر أفادته من رموزها ومكوناتها في تفتيت الواقع المعاصر وتعريته دون اقتراح حلول ربما ترك ذلك للمتلقي..

وإذا كان دور الراوي والجوقة في النموذج الممثل للمستوى الأول محايداً بدرجة ما ؛ فإن الخلبوص في سميراميس يبقى منجذباً رغماً عنه إلى الشخصيات الأسطورية الأخرى وأسيراً لسلطتهم الرمزية ؛ فالآخرون هم الذين صاغوا مصيره وقرروا مسار حياته ورسموا الإطار العام لها , ومع ذلك حرص في سرده على تنضيد المشاهد الوصفية بأسلوب ساخر , فاضحاً موقف المجتمع والسياسة العربية بوصفها تابعاً للآخرين ومحل أطماعهم إلى الدرجة التي بدت فيها الخيارات شبه مضمحلة وعديمة الأهمية , وخلال ذلك تتحول لغة السرد من الإيحاء الشفاف والكوميدي / الساخر إلى المباشر والقسوة والخوف , خاصة وأنه شخصياً يبدو عالقاً بين فكرين أو ثقافتين يشتتان رؤيته , غذ لم يتمكن م الاندماج ف بيئته الخاصة كما لم يتمكن من الانقطاع عنها ؛ مما عرض رؤيته للعالم إلى التشويش , رغم وجود قناعات ومبادئ يحاول التمسك بها وعلى الرغم من انضمامه إلى السلطة في الفصل الثالث إلا أن علاقته بالأشياء ظلت واهنة وظل الشاغل الأول له مراقبة التنازع السلطوي والسخرية منه دون أن يملك الجرأة على اتخاذ قرار فهو تابع للسلطة حتى في قرار هروبها النهائي يتبعها دون تفكير ..

وفي مسرحية الملك معروف حاول الملك معروف التعبير عن الفوضي التي تعم مجتمع الستينيات من القرن الماضي وفضح سوء التطبيق الاشتراكي موضحاً أن ذلك يرجع في الأساس إلى خلل ف علاقات الإنتاج التي اسفرت تداعياتها عن افتقار

المجتمع العلمي الذي يلبي رغبات الجميع ومن هنا عاش المجتمع في عزلة فردية وشمولية[108]..

الملك معروف : ..وناس كان المفروض انهم
نجارين لكن حاجات كتير وراهم أكبر منهم دفعتهم على
وشهم فبقوا نجارين وجار نحاس وصيارفة !!..مفيش حد
وقف في مكانه الصحيح . 109

وفي مسرحية بير السلم لــ(سعد الدين وهبة) وعدا التفسير الميتافيزيقي نستطيع أن نستخرج تفسيراً اجتماعياً ملحمياً فحواه أن "الشبراوي"هو الشعب المصري المقهور والمشلول والعاجز , وعلى هذا التفسير سنعرف دور "حسن " السلطوي وهو الأخ الأكبر , وسنعرف دور المثقف العاجز إلى درجة العجز الجنسي , وسنعرف دور الشباب الفدائي الذي ذهب إلى ميدان الحرب , وعاد ففجأه الانهيار الداخلي بالدولة , فابتدأ يفقد إيمانه بها .

ويتفق ذلك التفسير مع ما قام به مخرج المسرحية حين أخذ جملة من أغنية (سيد درويش) وهى (قوم يا مصري ..مصر دايماً بتناديك) وجعلها صوتاً للشبراوي , ولا سيما في الحوار الذي تنادي فيه عزيزة والدها , وتعده بالذهاب إليه في (بير السلم) ممنية نفسها بشفائه وخروجه وتحدث فرج خادم الأسرة :

عزيزة : أنا حاسة يافرج , ذي ما أكون شايفة كل حاجة قدامي دلوقت , زي ما أكون شايفاه من فوق كبير , طويل وعريض وله هيبة , نازل من فوق مع أنه عايش تحت , وحواليه نور , وحواليه عظمة وشايفاهم زي الفيران يستخبوا تحت الكراسي ما حدش منهم قادر يبص في وشه" .[110]

وقد لجأ سعد الدين وهبة لإبراز الدور السياسي في مسرحيته إلى إحدى خصائص المسرح الملحمي وهى التغريب فقام الراوي بفصل الجمهور عن الأحداث

---

[108] ـ مسرح شوقي عبد الحكيم : مرجع سابق , ص282.
[109] ـ شوقي عبد الحكيم : الملك معروف , ص193.
[110] ـ سعد الدين وهبة : بير السلم , مكتبة الأسرة 1999م , ص55

الدائرة طوال المسرحية ووقفه على طبيعة الدور الذي يقوم به أبطالها وكشفت حالات الزيف والتلفيق لدي المثقفين ووسائل الإعلام .

الراوي : حضرات السيدات والسادة : نعود الآن إلى بير السلم وكم ترون مازالت عزيزة في الداخل عند الشبراوي الكبير ومازال الجميع ينتظرون . عزيزة قالت إن الشبراوي الكبير ناداها بالاسم وقالت إنها سمعت صوته , وفرج أيدها ولم يؤيدها , المهم أن الشبراوي الكبير مازال مشلولاً على مقعده ومازالت عزيزة تحاول أن تنطقه أو أن تجعله يتحرك ومازال جميع من في البيت يسأل نفسه هل سيتحرك الشبراوي فعلاً هل يعود من منفاه , وهل تعود له الحياة , وما العمل إذن؟"[111]

وقد كتب سعد الدين وهبة هذه المسرحية عام 1966م ضمن المرحلة الثانية من مسرحه ,والتي تشمل سكة السلامة , وبير السلم و كوابيس في الكواليس . وهى مرحلة نقد الثورة 1952م. وإنجازاتها الاجتماعية , وكانت "بير السلم" إرهاصاً بما حدث عام 1967م . لما فيها من وضوح تام ولآن الأصل في مضمونها هو الشعب أو جد الأسرة الأكبر وهذا الجد قابع تحت السلم , عاجز ومشلول والأسرة اقتسمت تركته ويرى الصاعدين ولا يصعد والنازلين ولا ينزل .

وفي مسرحية وابور الطحين لــ(نعمان عاشور) نجد الكاتب قد عالج موضوع الصراع بين الشعب الفقير الكادح والأثرياء بطريقة رمزية , تصور حال الشعب المصري في القرية , وذلك منذ سنوات غير بعيدة وفي كفر من كفور الشمال في الدلتا . وقد صور نعمان عاشور كفاح ذلك الشعب من أجل ملكيته ثروة أرضه ووطنه . وكان وابور الطحين رمزاً لهذه الثروات التي دار الصراع حولها فالأثرياء والحاشية ورموز السلطة يستغلون الشعب مادياً بتشغيل هذا الوابور وأخلاقياً كي يكون مصيدة للعبث ببناته ويحتدم الصراع وينتقل من جانب إلى جانب حتى ينتصر

[111] ـ سعد الدين وهبة : بير السلم , ص67.

الشعب في النهاية . وحتى يصل نعمان عاشور إلى الفكرة الاشتراكية التي يلح عليها وهي ملكية الشعب لكل وسائل الإنتاج .

الأعيان : العمدة ناوي يعمل إيه ؟

سليم : " يهز العمدة " عرفنا ناوي تعمل إيه ؟

العمدة : "موجهاً حديثه لشيخ الخفراء" اطلع قوامك ياأبو مندور "شيخ الخفراء يتقدم" خلى الغفر على الكفر تدور "شيخ الغفر يرفع البندقية" وتنادي على اللي ما جاش يسمع ..عز المسا وفي الفجرية ..إن احنا فضلنا الأنفع..

جودة : "يلاحقه" والمكنة تبقى اشتراكية.

العمدة : المكنة بقت اشتراكية "الأهالي يصفقون مرددين وراء العمدة وهم يغادرون المسرح متجهين إلى الكفر":

المكنة بقت اشتراكية ..المكنة بقت اشتراكية"112

وفي مسرح محمود دياب وخاصة "باب الفتوح " نجده استخدم مستويين من الأحداث , مستوى معاصراً والذي يمثله سبعة من الشبان المعاصرين بينهم فتاتان , والمستوى التاريخي وهو عصر الحاكم (صلاح الدين الأيوبي) . وهذه المسرحية اتخذت كثيراً من مقومات المسرح الملحمي , فالمسرحية لا تكتفي بإثارة المشكلة والتنبيه على مواطن الفساد ولكنها تصنع طريق العلاج , الذي تمثل في كتاب "باب الفتوح" ففي هذا الكتاب تصور لخلاص الأمة والقضاء على ما فيها من فساد , وتحرير العبيد وتحقيق العدل الاجتماعي.

"لا يوجد بلد حر بغير شعب حر ..ما من شئ يدفع عبداً أن يستهدف ليصون الحرية للأسياد ..أن يحمي أرضاً لا يملك فيها شبراً ..أن يمنح دمه ليحيا جلادوه ..لو أنا اعتقنا الناس جميعاً ومنحنا كلا منهم شبراً في الأرض وأزلنا أسباب الخوف لحجبنا الشمس إذا شئنا بجنود

---

112 ـ نعمان عاشور : وابور الطحين , ص105.

يسعون إلى الموت ليذودوا عن أشياء امتلكوها واكتشفوا

كل معانيها "113

وهنا نلاحظ تشابه الفكرة مع مسرحية بريخت "دائرة الطباشير القوقازية " التي كانت تتعرض لفكرة ملكية الأرض : لمن ؟ هل هي لمن يملكها أو لمن يزرعها ويرعاها ؟ كما نجد كذلك الكاتب في باب الفتوح يؤكد على حرية الشعب والتوزيع العادل للثورة. [114]

مما سبق يتضح لنا مدى تأثر بعض الكتاب المصريين بالمسرح الملحمي في تناولهم لعلاقة الشعب بالسلطة ولكن مع هذا فإنهم لم يحاولوا أن يقلدوا هذا المسرح بكل ما يتضمنه من عوامل التغريب , بل أخذوا ما يتفق ومتطلبات مسرحهم ,وطوروا فيها , بحيث تلائم الجو المصري الذين يسعون إلى تحقيقه في كل ما كُتب .

فقد عالج الكتاب المسرحيون موضوعات تخص شعبهم بصورة مباشرة , وخلقوا شخصيات تمثل المصريين , فكرياً واجتماعياً , كما استخدموا في الحوار لغة تعكس الروح المصرية , لقد استفاد المصريون من الأساليب الغربية للتعبير عن احتياجات الشعب المصري وآماله[115] .

فالكتاب حين استعانوا بأساليب الغرب في المسرح المصري للتعبير عن أزمة المجتمع المصري وعلاقة السلطة أو الحاكم بالشعب نجدهم صبوا فيها مضامين وموضوعات مصرية تخص واقعهم بشكل مباشر سواء من الأفكار المعروضة أو من ناحية المشاكل السياسية والاجتماعية والاقتصادية المطروحة عن طريق شخصيات مصرية أو استدعاء لشخصيات حاكمة من التاريخ . ويؤكد نجيب سرور هذا الاتجاه فيقول : " يجب أن نحذر من استعارة ما أنتجته الأطوار الأخيرة للمسرح الأوربي , وهذا لا يعني أن نغمض عيوننا عن التطورات المجدية والإيجابية في تلك

---

[113] ـ محمود دياب : باب الفتوح , ص54.

[114] ـ رانيا أبو الفتوح : الاتجاه الملحمي في مسرح ألفريد فرج , ص53.

[115] -نفسه , ص55

المسارح فقط علينا أن نستفيد منها منطلقين من احتياجاتنا المسرحية في هذه الرحلة من مراحل تطورنا[116] .

أما ألفريد فرج فهو أحد أهم المبدعين من جيل المفكرين والذين لم ينفصلوا عن واقعهم وقضايا مجتمعهم وأفكارهم ..ويتضح هذا جلياً في أعمال ألفريد فرج ومسرحياته التي ناقشت القضايا السياسية والاجتماعية ومتغيراتها التي برزت على سطح الشارع المصري والعربي في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين وكانت محذرات وأساساً لثورة 1952م.

كان لإيمان ألفريد فرج بأن الإنسان عو أهم أدوات المسرح أن أولى اهتماماً كبيراً للشخصية في مسرحه ولما كان التناقض هو أهم ما يميز الإنسان فقد جاءت شخصياته إنسانية ليس فيها بطل خير على الإطلاق أو شرير على الإطلاق ففي بطله الخير بعض الشر وفي شريره بعض الخير ..وهو لا يقضى على الشر انما يسخر منه ويرثي له في آن واحد ولو استعرضنا أمثلة لتلك الشخصيات التي أتي بها ألفريد فرج وصاغ من خلالها أفكاره ..لاستطعنا أن نتبين إلى أي مدي اقترب ألفريد فرج من طبيعة الشخصية الملحمية .

هذا هو هجرس أتي به ألفريد فرج من الموروث الشعبي في مسرحية الزير سالم ..تلك الشخصية التي بدأت الحدث في المسرحية وهى تحقق وتبحث في حقيقة الحرب والعرش والسلطة وأسباب تلك الفتنة التي تعرض لها العرب ..هجرس الذي وصفه ألفريد فرج بأنه عمره سبعة عشر ربيعاً ولم يزد(عمر الثورة) ..لم يحدد للشخصية أية أبعاد أخرى حتى نفرغها من تلك الأبعاد المتعارف عليها كي نستطيع إسقاطها على واقعنا ..تلك الشخصية التي حملت على كاهلها آلام أمة كاملة مزقتها الحروب وفتنتها الفتن ..وقد أظهرت أمتنا العربية أمامنا ,اخذت تجادلها ..حتى وصلت بنا إلى أن الائتلاف ..(هو مناط المنعة ضد المحرضين والمفسدين والأعداء)[117]

---

[116] نجيب سرور : حوار في المسرح (مكتبة الأنجلو المصرية , القاهرة 1969م) , ص45

[117] ـ الفريد فرج : الزير سالم , ص36.

هجرس الذي حمل هموم أهله من بكريين وتغلبين ..هموم أخته وأمه وعمه وخاله ..ولم ينس هموم العامة وبقية العرب ..فنراه يتساءل ويقول :"يا لأطياف الكارثة ..ففي هذه الجزيرة الشنيعة فضلاً عن ذلك آباء وأبناء ليس لهم في الحرب ناقة ولا جمل ..ألا يتكلم عنهم أحد ..ألم يجأر أحدهم بالشكوى والرفض بينما الأمراء يتطاحنون بهذه القسوة "[118]

هذه الشخصية التي رسمها ألفريد فرج لتفصل في هذا النزاع ملحمية تبلور آلام وآمال جيل جديد من أبناء العرب , لأنه أبدع له أبعاداً ملحمية بدلاً من الأبعاد الأرسطية , فهو منذ البداية وحتى النهاية لا يكف عن طرح الأسئلة وعن الجدل .

ونراه يعمد أحياناً إلى اتناقض والتكرار في الحوار لتوضيح وتأكيد معاني بعينها فنراه في مسرحية الزير سالم وقد قام بتكرار موقف محدد بالسرد ثم بالتمثيل ألا وهو موقف قتل التبع حسان , ولعله في هذا التكرار يؤكد أهمية هذا الموقف الذي أدي إلى كل التمزق الذي تعرض له العرب فيما بعد طمعاً في عرش أو زعامة أو سلطة .

كما نراه يكرر نفس المواقف بذاتها مع اختلاف المتحدثين في مسرحية النار والزيتون فنرى هرتزل يؤكد ضرورة قيام وطن إسرائيلي ..ثم نري بلفور وهو يؤكد وجهة النظر ذاتها ويعني هذا اجتماع وجهات النظر الاستعمارية على تكوين وطن قومي لليهود في فلسطين .وهذا التأكيد يدعم جهة النظر المطروحة بضرورة الجهاد ضد القوى الاستعمارية أينما وجدت حيث أنها لا تتجزأ.

ثم يعود ألفريد فرج لتكرار الجمل ذاتها في مسرحية على جناح التبريزي وتابعه قفة فيقول على لسان شخوص المسرحية .

الملك : المهم أن أعرف .

الوزير: نريد أن نعرف .

الملك : لابد أن نعرف

118 ـ المصدر نفسه , ص67.

الوزير : أنا أيضاً لابد أن أعرف .119

وهذا التكرار إنما يؤكد به ألفريد قيمة المعرفة ..والمعرفة في حد ذاتها عنصر مهم من عناصر الملحمية ..فعلى الجميع أن يعرف وأن يعي ,ولذا كرر الكاتب الجملة على لسان عدد من الشخصيات.[120]ولسوف نجد في قرأتنا لمسرح ألفريد فرج أنه ظهرت ملامح ملحمية في مسرحه على مستوى الموضوعات وشخوصها وحوارها , بالإضافة إلى البنية المسرحية للنص .

وقد عالج ألفريد فرج المسرح الملحمي متأثراً بـ(بريخت) في عدد من مسرحياته ولعلنا نجد لديه أثراً لشكسبير أو موليير في بعض الجوانب ولكن المسرح الملحمي عند بريخت يحظى بنصيب كبير في مسرح ألفريد فرج ففي مسرحية عسكر وحرامية نحس الأثر الملحمي واضحاً في بناء المسرحية على منهج بريخت وهذا ما أقره ألفريد فرج فكان هناك الكورس الذي يتحرك عبر المسرحية كلها يحل الأحداث ويفسرها ويعلق عليها ويحول الانفعالات الصاخبة إلى أفكار هادئة ثم يمضي إلى نهاية المسرحية مبرزاً القيم الثورية التعليمية التي سعت أحداث المسرحية من أجل إبرازها وهذا الخيط الذي التقطه مخرج المسرحية حين قدم لها بقوله :"لست أنظر إلى عسكر وحرامية كعمل من الأعمال المسرحية التي يكفي فيها التوفيق بالصياغة الفنية وإنما أنظر إليها كقضية سياسية وثيقة الصلة بالمرحلة الثورية التي يمر بها مجتمعنا [121]. كما قدم لها ألفريد فرج بقوله :"ستشاهدون الليلة العسكر والحرامية , والأنصار والأعداء , اللصوص والشرفاء في لوحة واحدة , ولم أتبع في صياغتي للمسرحية الأسلوب الواقعي , وإنما أخذت أسلوب الكاريكاتير الشعبي في تصوير الشخصيات وحركاتها وأفعالها , وقد استلهمت هذه الصياغة من مسرح المولد ومسرح السيرك والنكتة الشعبية هذا مع الاعتراف والتقدير لمسرح الفن المرتجل الذي انتشر في أوربا منذ مئات السنين .[122]

---

[119] ألفريد فرج : على جناح التبريزي وتابعه قفة , ص67.

[120] -رانيا فتح الله : الملحمية في مسرح ألفريد فرج , ص89.

[121] حسن محسن : المؤثرات الغربية , ص384.

[122] - ألفريد فرج : عسكر وحرامية و ص135.

على جانب آخر يعد مسرح ألفريد فرج امتداداً لمسرح توفيق الحكيم الذهني أو المسرح الفكري فهما يجتمعان في أنهما مسرح (فكرة) وفي معالجة القصص القديمة الفولكلورية أو شبه الفولكلورية , إلى جانب الكتابة بالفصحى , واستخدام بعض الجماليات , والمؤثرات والأشكال المسرحية كما أن ألفريد فرج واحد من كتاب المسرح المصري الذين أفادوا من عدة اتجاهات شاعت في المسرح الغربي , بل يعد أكثر كتاب المسرح المصري إفادة من هذه الاتجاهات والتي أثرت بدورها على تناوله لأبعاد العلاقة بين السلطة والشعب أو بين الحاكم والرعية . فتروقه فكرة الزمن ويكتب مسرحية الزير سالم . والزير سالم هو أبو ليلي المهلهل الأمير سالم زير النساء وبطل الملحمة الشعبية المعروفة بـ الزير سالم والذي تعرض للنفي إثر مكيدة دبرتها الملكة جليلة زوج أخيه كليب فتصعلك في الصحراء حتى دهمه نبأ مقتل أخيه , فامتشق السيف وخاض الحرب أربعين عاماً متصلة يطلب فيها أخاه حياً أو إبادة بني بكر قبيلة جساس عن آخرها , وهو بلك ينشد تحقيق معجزة , وقد يكون ذلك قانوناً عادلاً , ولكنه مستحيل ومع ذلك فثمة ثغرة من الرحمة , فمن الممكن أن يعود كليب في صورة ابنة الأمير هجرس سيد القوم بعد أبيه , فالقانون العام الصارم ينطوي على معنى من معاني الرحمة مما يفتح أفق الأمل لصاحب النظرة الشاملة . هذا و طرف الخيط الذي التقطه ألفريد فرج في مسرحيته الزير سالم وهو أن يطلب الزير سالم أخاه حياً بعد أن قتل , ولم يرض بدية ولا ترضية من الذهب والفضة فألهمه ذلك مسرحيته .

إن جوهر الربط بين أهل الكهف والزير سالم هو مأساة الزمن وجوهر مأساة الزير سالم تبدأ عندما قتل كليب وترك في أحشاء جليلة جنيناً سرعان ما ولد باسم هجرس وسرعان ما اخفته جليلة بعيداً عن سالم وجساس حتى يكبر ثم لا يلبث بمصادفة أن يظهر في الساحة عندما يلتقي سالم وجساس مرة أخرى ويقتل كل منهما الآخر ثم يتبوأ العرش ليحقن الدماء ويسود قانوناً جديداً هو العقل وليعلن مفهوماً جديداً للزمن نقيض مفهوم سالم مفهوماً إنسانياً خلاقاً :"أيمكن أن تكون لحظة واحدة

هى كل ما يعيش عليه المرء بعدها طول العمر ؟ أن تكون لحظة واحدة هى كل حياة الذهن ؟ ".

فالزمن في الزير سالم زمن موضوعي يجمد في لحظة في سالم في يمامة ابنة كليب فتكون مأساتهما ويفجر المأساة حول هذه اللحظة كذلك , ويتدفق ويتحرك مع هجرس (الحاكم المنتظر) فتنقشع المأساة ويضئ الطريق إلى الحياة والعدالة والحق .

بهذا المفهوم للزمن يكون ألفريد فرج اقترب كثيراً جدا من لحظة الخلود . ولكن الفكر الذي احتوته المسرحية والذي فسره البعض بأنه يعادل فكرة الخلود ذلك الفكر يحتوي بداخله الرمز السياسي المأخوذ من موقف هجرس السلمي والذي يوحي بما يشبه الدعوة إلى الكف عن حرب التحرير التي تحتدم مع العدو الإسرائيلي وبما يشبه الدعوة إلي المصالحة وقد تولد هذا المفهوم عن دعوة هجرس في نهاية المسرحية إلى حقن الدماء والائتلاف . [123]

وفي المسرح الشعري لا يصح نسبة مسرح الشرقاوي إلى المسرح الملحمي البريختي ؛ لأن اتجاه برتولد بريخت المسرح الملحمي لا يمت إلى الملحمة بمفهومها القديم , فمعنى الملحمة في تسمية بريخت مواجهة الإنسان العادي مصيره في منهج نقدي , وبريخت يسمي مسرحه المسرح الملحمي اللاأرسطي , لأنه يلجأ فيه إلى وسائل فنية جديدة كإفادته من وسائل الإخراج في دور الخيالة واعتماده أولاً على الفكر لا الشعور وحرصه على وحدة الموضوع دون الحدث وتغريب الحدث وازدواج الشخصيات وتكرارها وإدخال قاص يحكي أجزاء من المسرحية وعند بريخت أن الإنسان طيب بطبعه ولكن تحمله نظم المجتمع الفاسدة أن يخالف طبيعته فيبذل جهداً كبيراً كي يصير شريراً.

ومسرحية الشرقاوي الفتى مهران لا تنتسب إلى أي من المصطلحين البريختي والقديم , ولكنها تحتوي بعض خصائص المصطلح القديم التي تجعلنا ننعتها بالطابع الملحمي , ولا نقول إنها ملحمية كما أن صلاح عبد الصبور حين استخدم

---

[123] - حسن محسن : مرجع سابق ص202.

بعض خصائص تغريب الحدث كازدواج الشخصيات كما في دور عامل التذاكر وكما في شخصية الاوي فإنه بذلك لم يكسب مسرحيته الصفة الملحمية البريختية , لأنه لم يستخدم كل خصائصهما وقد يكون متأثراً شعورياً بهما أو لاشعورياً .

فالفتى مهران بطل ثوري يثور ضد الظلم السياسي والحاكم الظالم وضد الظلم الاجتماعي ومن أجل التحرر الوطنى وهذا كله في إطار تاريخي مستمد من العصر المملوكي فالفتى مهران يحس بمشاكل شعبه على النقيض من الحاكم أو الأمير فيرصد الفتى مهران نفسه للدفاع عن حقوق الشعب ويأخذ النبيذ من قصر أمير الجيزة وبعد بيعة يعطي الفقراء ثمنه , ويأخذ القمح من مخازن قمح الأمير ليعطي الجياع والشعب يحس بالأمان كلما جاء ذكر الفتي مهران , ويحدد الفتى مهران موقفه من الحاكم ويناضل من أجل هذا الشعب المسكين وتتحدد المشكلة في علاقة الحاكم بشعبه .

وكان تأثير مسرح العبث على رسم شخصية الحاكم واضحاً جلياً في مسرح صلاح عبد الصبور إذ يعد صلاح عبد الصبور من أجرأ كتابنا المسرحيين إذ تبنى اللامعقول أو العبث لتشييد أعماله المسرحية مسافر ليل و الأميرة تنتظر و بعد أن يموت الملك وبذلك لم يوهن من عزيمة شاعرنا المسرحي صلاح عبد الصبور أن يدرج فنه المسرحي في عداد اللامسرح وهو يقول في تذييله لمسرحية مسافر ليل الصادرة عام 1969م. أنه لم يكن قد اكتشف بعد عبقرية الكاتب المسرحي يوجين يونيسكو عندما كان يكتب مأساة الحلاج عام 1964م. ويرد صلاح عبد الصبور إلى اللامعقول اعتباره فيقول في تذييله المذكور أنه ليس مسرحاً لا معقول بمعنى انه مجاف للعقل ولكنه لا معقول بمعنى أنه مجاف للقوالب العقلية المسماه بالمنطق . ومن هنا فهو يخضع للعقل العام . وحتى العبث تبدو كلمة مخيبة للثقة فمن يستطيع أن يعبث في هذا العصر الذي نعيش فيه حتى لو كان ذا نفس عابثة ؟ لنميزه إذن باختلافه عن سبيل منطق العقل إلى سبيل روح العقل .

ولهذا جاءت مسرحية صلاح عبد الصبور بعد أن يموت الملك ملهاة مأساوية كما جاءت مسرحية (مسافر ليل) عام 1969م. كوميديا سوداء وإذا كان بطلا مسافر

ليل المسافر وعامل التذاكر يذكراننا بثنائيات كاتب العبث الكبير صمويل بيكيت بوزو ولاكي في (انتظار جودو) ويذكراننا بهام وكلوف في لعبة النهاية فإن مسرحية صلاح عبد الصبور بعد أن يموت الملك تذكرنا بمسرحية اللامسرحي يوجين يونيسكو (الملك يموت) .وتقوم مسرحية صلاح عبد الصبور على الصراع بين الجدب والديمومة وبين الإخصاب والموت , فالملكة وهى إمرأة تبحث عن الإنجاب لا تجد بغيتها في زوجها الملك الهرم , فهذا الجبار المستبد الذي يرهبه كل من في المملكة عاجز عن أن يمنح زوجته طفلاً ويعطي المملكة ولياً للعهد يخلفه في حكمها . ويقبل الملك أن يختار لزوجته عشيقاً يخصبها شريطة أن يقتل العشيق بعد إتمام مهمته وتمضي أحداث المسرحية وهى ليست أحداثاً بالمعنى الواقعي الفوتوغرافي ويقول لنا الشاعر أن المسرحية التي نقدمها لكم الليلة من تأليف شاعر يدعى صلاح عبد الصبور وهو رجل أسمر ذو نظرات كان يزورنا في أثناء البروفات وتتخبط الأحداث المغموسة في ينابيع الأسطورة والطقس والحلم الغائصة إلى أعماق الرغبات والمخاوف في اللاشعور الفردي والجمعي إلى أن يصل بنا إلى نهاية لا تكتمل وتقترح النسوة الثلاث وهن محظيات الملك اللاتي بدأت بهن المسرحية وهاهى تختم بهن أيضاً تقترح النسوة المحظيات ثلاث نهايات ممكنة والأمر متروك في النهاية للنظارة كي يختاروا النهاية التي تروق لهم حسب الأحوال . النهاية الأولى أن ترسل الحاشية الملك والملكة إلى العالم السفلي , فيجن جنون الشاعر ويمضي في طلبها كما مضي أورفيوس في طلب زوجته بورديكي .وهنا يحكم قضاة الأقدار بقسمة الملكة بين الملك والشاعر فيرفض الشاعر ذلك . النهاية الثانية هى أن يشب طفل الملكة عن الطوق ويتأهب للجلوس على العرش ولكنه يجده يتهاوى فيقرر أن يزيل بقايا الماضي ويعيد بناء القصر , ولكن دون ذلك أن أمير البر الغربي قد احتل سائر غرف القصر , والنهاية الثالثة هى المستقبل وهذه النهاية مفتوحة المتروكة للجمهور يعمل فيها احتياره وهواه , تؤكد ما قلناه من أننا إواء لا مسرحية بالمعنى المفهوم في مسرح العبث الطليعي ولكن العبث هنا يقتضي من وقفة لنهتف مع صلاح

عبد الصبور نفسه :"ومن يستطيع أن يعبث في هذا العصر الذي نعيش فيه ؟؟" إن للامسرح أهدافاً لا تقل جدية عن المسرح التقليدي السردي".[124]

تأثير مسرح العبث ترك ملامحه على شخصية الحاكم أو السلطة في مسرح شوقي عبد الحكيم فنجد أن شخصيات مسرحية ملك عجوز خائفة من كل شئ حتى ممثل الشر خائف , الوزير والمرأة ..الكل خائف .

الملك : ..أنا خايف .

الوزير : ..الخوف !

رأس الغول : بتقول ع الخوف . دا في كل حتة ..حتى الملك بيخاف ..والمارد .و الست اللي تحت . دا في كل حتة .[125]

والخوف في مسرح عبد الحكيم مبرر لعجز الشخصيات عن القيام بأي فعل , ففي مسرحية الأعيان ـ مثلاً ـ يعلل الشيخ عبد الله عدم قدرة مفتاح على النوم بأنه خائف فيرد عليه الأخير قائلاً :"حطيت إيدك على جرح مزمن "[126] وكذلك خوف الأب والأم انفسي من الولي لاعتقادهما فيه رغم عدم قناعتهما به , لكن الخوف من الأشياء الوهمية المترتبة على التمرد عليه في أذهانهم جعلهم تابعين مسلمين له ؛ حتى حين يقرر نفي ابنهما الوحيد لا يعارضان ..وشخصيات مسرحية : رجل أعمى" كلها خائفة أيضاً من اعتقاد وهمي يتعلق بالجان والعفاريت حتى من يعي منهم هذا الوهم فعله المسرحي مرتبك فهو منحرف يخاف من انكشاف أمره , وتمثل ذلك في شخصتي قطب وجبريل فهما لصان يعيشيان في خوف دائم من أن يكتشفهما أحد , حتى المال الذي يسرقوه يخافون من التعامل به خشية أن يكون معروفاً وينكشف أمرهما ..

هذا الخوف الذي يعتري الشخصيات يدفعها إلى الانغلاق الذاتي والانعزال الإرادي فشخصيات ملك عجوز وإن كانت منعزلة عن العالم بحكم المكان الذي

---

[124] ـ نعيم عطية : مسرح العبث , مفهومه , جذوره , أعلامه (الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1992م) , ص272.

[125] ـ شوقي عبد الحكيم : ملك عجوز , ص27, 28.

[126] ـ شوقي عبد الحكيم : الأعيان , ص390.

تعيش فيه والذي شبهه عبد الحكيم بسجن[127] تبدا المسرحية وتنهى داخله دون خروج أو دخول لأي شخصية , فتكاد هذه العزله أن تكون اختيارية لعدم قدوم الشخصيات على أي محاولة لأي فعل , وهى شخصيات ينتابها إحساس بالفقد , سواء كان هذا الفقد تقديرياً أم تنفيذياً ومع هذا الفقد يتولد الحلم والأمل البعيد , فالمرأة تحلم بمخلصها الذي لا يجئ, والملك يحلم باستمراره على العرش وهو ما نلمح تداعيه في النهاية , والوزير يحلم بالمُلك ولا يتحقق له مراده , وخلال هذا الحلم يحاول مل منهم أن يبتعد عن الآخر , والوزير يتوسل إلى الملك ورأس الغول أن يتركاه وشأنه , وكذلا الملك يتوسل إلى الشعب أن يتركه وشأنه , وهكذا .., وفي مسرحية حسن ونعيمة , ينتاب نعيمة إحساس الفقد تجاه حسن الذي كان غيابه أبدياً بالموت , وكذلك الحال مع شفيقة تجاه متولى في محاولتهما (نعيمة وشفيقة) فتح مخيلتهما على وقائع الماضي المنسوجة بمفردات العادات والتقاليد المشتركة التي عالجها عبد الحكيم معالجة وجودية انتهت بحرية اختيار الشخصيات بعد تناولها للموقف من الزاوية النفسية في عزلة فرضتها على نفسها , في ظل تواجد شخصيات تنادي في توتر وجودي بالخروج من العزلة . (السائلة في الأولى ـ هنادي والأب في الثانية) ؛ الأمر الذي يثري الصراع النفسي , فيخيل للشخصيات حضور شخصيات ميتة أثرت في تشكيل حاضرها فيظهر حسن لنعيمة في حلم يقظة وكذلك متولى لشفيقة ..وحين يتعذر هذا النوع من الاسترجاع نجد الاستعادة السردية /الحكائية تبرز في بنية صياغية تعتمد أسلوب الحكاية والفعل الماضي المعبأ بالذكريات , كما هو حال شخصية الأب في مسرحية (شفيقة ومتولى) وتتجلى اختيارية العزلة عند الشخصيات في مسرحية الشبابيك حيث نجد حسنية تستجدي ولدها مسعد أن يعود معها إلى حيث عزلتها إلى حيث لا يوجد ناس ..

حسنية : حرام عليك كفاية و نرجع بيتنا ونقفله علينا في الستر .[128]

---

[127] ـ شوقي عبد الحكيم : ملك عجوز , ص13 .

[128] ـ شوقي عبد الحكيم: المستخبي , ص183.

وشفيقة تقرر في النهاية البقاء منعزلة وعدم الخروج مع هنادي والأب مع علمها التام بان بقائها يساوي هلاكها ..[129]..كما نجد أن الشخصيات الثانوية عند شوقي عبد الحكيم يقتصر دورها على ممارسة الضغط على الشخصية الرئيسة المتمردة على وضع يخضع له الآخرون متحولين إلى خراتيت يفتقدون رؤيتهم وشخصيتهم , باختصار ذاتهم ؛ كما هو الحال في العجائز المحيطين بنعيمة , والشخصيات المحيطة بـ (سامي) في (الكلام) فالفعل المسرحي والدرامي في كلتا المسرحيتين يدور حول فرد يبحث عن حريته المستلبة في المجتمع إزاء السلطة المتحكمة , وتنجح نعيمة ويفشل سامي , لقوة عزيمة الأولى وسلبية الثاني وكذلك لاختلاف المتمرد عليه , فالنظام السياسي أخضع الثاني , بينما رفضت نعيمة التقاليد الاجتماعية السلبية في فعل مسرحي يجعل من عملية خلق وليس عملية استمتاع سلبي وهذا هدف عبثي . [130]

ولعل من أهم سمات مسرح العبث كذلك قلة عدد الشخصيات وقد تواترت هذه التقنية في عدد من مسرحيات حقبة الستينيات ولعل منها مسرح شوقي عبد الحكيم فكتب مونودراما غجري ومسرحية المستخبي التي تقوم على شخصيتين (الأم والابن) , وتقوم مسرحية مرثية الموعودة والموءودة على شخصية واحدة رئيسية هى شخصية امرأة التي تظهر تشكيلها الجسماني فقط داخل الجب باستخدام الإضاءة , وتتحاور مع أصوات الجوقة , إلا أن ظهور شخصية الملك قبيل النهاية أبعد المسرحية عن أن تكون مونودراما ويتشابه هذا التكنيك مع وضع الشخصيات في مسرحية (المسرحية) 1963م لصموئيل بيكيت , حيث وضع الشخصيات وهم رجل وامرأتان داخل آنية فخارية كبيرة لا تظهر منها سوى رؤوسهم . [131]

وتقوم مسرحيتا حسن ونعيمة وشفيقة ومتولي على ثلاث شخصيات الأولى "الأب" و " الأم" , ونعيمة , والثانية " الأب " والأم وشفيقة , وتقوم مسرحية "ملك

---

[129] - محمد حسن : مسرح شوقي عبد الحكيم , ص 300.

[130] - ليونارد برونكو : مسرح الطليعة , عرض مصطفى إبراهيم , مجلة المسرح (القاهرة , ع 1 , يناير 1964م) , ص 55× وانظر : محمد حسن : مسرح شوقي عبد الحكيم , ص302.

[131] - نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة (سلسلة مكتبة الأسرة , القاهرة 1997م) , ص126.

عجوز والكلام على أربع شخصيات؛ الأولى : "الملك " والوزير والمرأة وسعدان رأس الغول , والثانية سامي , والمرأة , والأم ومفتاح.

ونلاحظ في تلك المسرحيات العديد من الشخصيات الرئيسية المجردة التي لا تحمل أي معنى فردي أو تمتلك وجوداً مستقلاً و وهى مجردة من الأبعاد المعرفية , فلا تضع المشاهد في غيبوبة التقمص ولا تؤدي دوراً تعليمياً [132] وهى سمة متواترة في مسرحيات كتاب العبث ففي مسرحية الدرس ليونسكو نجد الشخصيات تتكون من الأستاذ والتلميذة والخادمة , أي أستاذ وأي تلميذة وأي خادمة , مثل ذلك نجده في مسرحيات جن جينيه كالخادمتان مثلاً.[133]

تقنية الانتظار أيضاً من أهم الركائز التي بنيت عليها أشهر مسرحيات العبث (في انتظار غودو) لصموئيل بيكت واختلط الانتظار فيها بأمل ميئوس منه في قالب تجريدي شكل القيمة الفنية للمسرحية[134] وقد سيطر جو الانتظار القلق على معظم مسرحيات عبد الجكيم , فنجد المرأة في ملك عجوز قلقة تصبر نفسها انتظاراً للمخلص المنتظر , والذي لا يأتي ..وشخصيات مسرحية الشبابيك تعيش حياتها المسرحية على أمل تحقيق حلمها بالارتقاء الطبقي وهو مالم يتحقق , وشفيقة في مسرحية شفيقة ومتولى منذ بدايتها وحتى نهايتها تنتظر حضور متولي للانتقام , ويكرس لهذا الشعور عبارات الانتظار المتناثرة في الحوار , فعلى لسان شفيقة تتكرر عبارات من قبيل :"كل ليلة أستناه , طول الليل بستناه , أنا آعدة استنى أخويا , أخويا هيجي.." وغيرها تنويعات كثيرة . [135]

ظاهرة الانتظار هى جزء من تكوين النفس المصرية إضافة إلى عصور الكبت والقهر التي عاشها الإنسان المصري عبر تاريخه الطويل والتي جعلت الحذر يكاد يكون العنصر الغالب على طبيعته خشية الوقوع في يد من لا يرحم , والكاتب , والكاتب المسرحي هو أولاً وأخيراً إنسان مصري ولا بد أن يحمل في أعماقه ـ سواء

---

[132] ـ نبيل أبو مراد : مسرح العبث فلسفته وتقنيته (مجلة عالم الفكر المعاصر , خريف 1985م , ص144.

[133] ـ محمد حسن : مسرح شوقي عبد الحكيم , ص297.

[134] ـ نعيم عطية : مسرح العبث , ص205.

[135] ـ محمد حسن : مسرح شوقي عبد الحكيم , ص 335.

بوعي أو بدون وعي ـ هذه التقاليد والقيم التي توارثها ونشأ عليها فهو عندما يشرع في الكتابة الدرامية لابد أن تحوم أشباح الحذر القديم حول شخوصه , عمق هذا الحذر القهر السلطوي الذي عاش الكاتب الدرامي المصري تحت وطأته , وتحت وطأة الأحكام العرفية منذ أغسطس 1939م . المسجلة برقم 96 والتي عرفت لأول مرة في مصر بالأحكام العسكرية , ثم عدلت إلى قانون الطوارئ عام 1958م , ثم عدلت مرة ثالثة بقانون الحريات 1972م. وهو القانون الذي يعطي الحق لرئيس الجمهورية في أن يضع القيود على حرية الأفراد في الاجتماع والانتقال ولإقامة والمرور في أماكن وأوقات معينة أو القبض على المشتبه فيهم ضد المن والنظام العام واعتقالهم دون محاكمة . تتضح ظاهرة الانتظار بنسب متفاوتة في معظم الأعمال الدرامية التي اعتمدت على التراث في تناولها لشخصية الحاكم أو أبعاد العلاقة بين السلطة الحاكمة أو المسيطرة وعلى المحكوم أو الشعب .ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة المادة التراثية مهما كان مصدرها على سبيل المثال " سر الحاكم بأمر الله " لإبراهيم رمزي , شهرزاد , وإيزيس للحكيم , والفلاح الفصيح والفرعون الموعود وأوزوريس لباكثير وكلها تقوم على قصص تراثية تعتمد على الانتظار أصلا بل يمثل الانتظار العمود الفقري الذي تقوم عليه هذه القصص في أصولها التراثية ..وقس على ذلك الأعمال مع تفاوت نسبة وضوح الظاهرة من عمل إلى آخر حسب أصل القصة الموروثة أو حسب القضية المطروحة سواء مضمون سياسي أو اجتماعي .[136]

ونجد الانتظار واضحا في مسرحية الحكيم (السلطان الحائر) التي تعد من أشد أعمال الحكيم المسرحية التصاقاً بقضايا العصر , حيث ابتعد الحكيم فيها عن الأساطير القديمة وحاول الاقتراب من الواقع السياسي والاجتماعي ففيها يطرح العديد من القضايا أهمها قضية الحكم والعلاقة بين الحكم والسيف وبين الحكم والقانون ومن خلال هذا الطرح للقضية تناول عدة قضايا مثل فقدان احياة

[136] ـ محمد عبد الله حسين : ظاهرة الانتظار في المسر النثري , سلسلة دراسات ادبية , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1998م , ص421.

الديمقراطية في ظل قهر سلطوي وإظهار معاناة الشعب تجت وطأة وسطوة هذا القهر وقضية العدل وكيفية تحقيقه ..هل يتحقق بالسيف ؟ أم بالقانون ؟ .

وتدور أحداث الفصل الأول بل المسرحية كلها في الليل وهذا له دلالته الرمزية التي قد تعني الظلام الذي يعيش فيه أفراد الشعب بسبب الظلم الواقع عليهم من قبل السلطة أو بسبب غياب الحرية , ويؤكد هذه الدلالة الحوار بين الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام بدون محاكمة وبدون مثول أمام القاضي ..والفجر هو موعد تنفيذ الحكم والاثنان ينتظران آذن الفجر.

المحكوم عليه : (متوسلاً) قل لي
بحقك متى ؟ ..متى ؟
الجلاد : متى تكف أنت عن إزعاجي
؟!
المحكوم عليه : آسف ..ولكنه أمر
يهمني بوجه خاص ! متي يتم هذا
الحادث السار بالنسبة إليك !...
الجلاد : عند الفجر ..قلت لك هذا
أكثر من عشر مرات عند الفجر
..انفذ فيك الحكم ! ..فهمت الآن ؟
..دعني إذن أنعم بالسلام لحظة !..
المحكوم عليه : الفجر ؟!... إنه لم
يزل بعيداً أليس كذلك أيها
الجلاد؟![137]

وفي عام 1965م يكتب رشاد رشدي مسرحية اتفرج يا سلام وقد كتب الكاتب في مقدمة العمل أنه استلهام من قراءة تاريخ مصر وعلى الأخص سندباد مصري لحسين

137 - توفيق الحكيم : السلطان الحائر , ص15.

فوزي وابن إياس والجبرتي وهى تدور حول واقع مصر التاريخي ومعاناة الشعب المصري تحت وطأة حكم أجنبي وإن كان شعب مصر قد تحمل الكثير من المتاعب والآلام سنين طويلة فليس هذا معناه أنه فقد الروح ويكشف الصراع عن نفسه منذ بداية العمل فخط الصراع الرئيس هو الصراع بين السلطة متمثلة في سليمان أغا والي مصر وحاشيته وبين أفراد الشعب يمثلهم سعيد مؤلف بابات خيال الظل ومعه عبد العال وأبو خاطر ومجموعة تمثل طوائف الشعب المختلفة . ويمكن رصد الانتظار على مستوى الحدث في الواقع وفي الخيال الأمر الذي يدفع إلى القول بأن الانتظار هو مفجر الصراع على جميع مستوياته وبكل شكوله داخل النص .

فالشعب ينتظر الخلاص من سليمان أغا ومن ظلمه وهو في التعبير عن سخطه يلجأ إلى خيال الظل الذي يعد الأداة التي تحرك مشاعر الشعب ضد الظلم . المنادي : يا ناس يا هو ..اسمعوا وعو (طبلة) الفلاح حسين الجيار خالف الأوامر السنية (طبلة) وزرع في أرضه بالمنوفية تلات تشبار خيار (طبلة) ولما كان زرع الخيار بأمر مولانا ممنوع (طبلة)

حكم علي حسين الجيار

بالعطش والجوع

لمدة ماتقلش عن جمعتين (طبلة)

ومش بس كده قطعوا إيده الاتنين (طبلة)

وفقعوا له عين (طبلة)

وسابوا له عين وأهو ماشي قدامكم .

رجل ورا رجل قدام (طبلة)

عبرة لمن يخالف أوامر الحكام [138]

---

[138] ـ رشاد رشدي : اتفرج يا سلام , ص165

وعلى الرغم من الظلم والجور الواقع على الشعب من خلال ما حدث لحسين الجيار فإن الشعب يقاوم الظلم مقاومة لا تهدأ فهاهم يزرعون الخيار في كل مكان غير ممتثلين لأحكام الوالي التعسفية باستثناء سيد وأخيه أبو المعاطي اللذان داهنا الوالي رغبة في الحصول على أمواله وذهبه ..وانتظار الشعب الخلاص المستمر.[139]

ونجد الانتظار واضحاً جليا في كل أعمال ألفريد فرج المسرحية ويمكن رصدها منذ أول أعماله التراثية سقوط فرعون والتي اعتمد فيها على حوادث التاريخ الفرعوني حيث الصراع بين الكهنة وأخناتون , الكهنة يريدون الحرب حتى تبسط مصر سيطرتها على شرق أفريقيا وإخناتون يريد السلام , وينجح الكهنة عن طريق إرسال كاهن لبق ماكر ليقنع قائد جيوش الفرعون وهو حور محب ليعادي سياسة إخناتون التي تدعو إلى السلام بسياسة أخرى تدعو إلى الحرب ,كما ينجح الكهنة أيضاً في إقناع نفرتيتي زجة إخناتون بنفس السياسة , وعندما يكتشف إخناتون المؤامرة يوعهما ـ قائد الجيوش وزوجته ـ السجن .

وكانت تجربة انتظارهم في السجن تجربة مريرة إلى أن ينجح حور محب في الهرب وقاد الجيوش مرة أخرى إلى الحرب ..ويدرك أخناتون بحسه أن سياسة السلام التي يعتنقها يدعو إليها لا سبيل إلى تحقيقها فيتنازل عن العرش لابنه الأكبر ويختار أن يتفرغ لنشر السلام في بقاع الأرض كنبي متجول في جميع أنحاء الأرض ..أيضاً يمكن رصد الانتظار كأحد مظاهر مسرح العبث في (حلاق بغداد) وكذلك في مسرحية (على جناح التبريزي وتابعه قفة) ولعل انتظار القافلة الوهمية التي لا تأتي !!كان هو محرك الفعل الدرامي ويمثل الانتظار عاملاً مشتركاً في أعمال ألفريد فرج التي تناولت القضايا السياسية والاجتماعية مثل عسكر حرامية والنار والزيتون وزواج على ورقة طلاق [140].

---

[139] ـ محمد عبد الله : ظاهرة الانتظار , ص497.

[140] ـ محمد عبد الله : ظاهرة الانتظار , ص 504.

الفصل الخامس

دراسة سيميائية لشخصية الحاكم في مسرح الستينيات

أولاً : الإرشادات الخاصة بنصوص الشخصية:

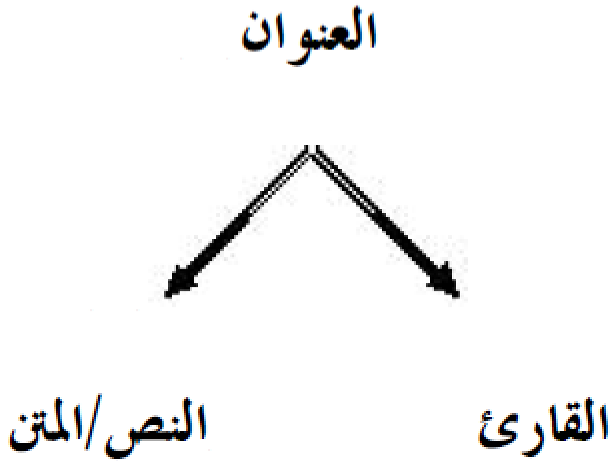
يعد **العنوان** من أهم العتبات الدلالية التي توجه القارئ إلى استكناه مضامين النص وتفكيك شفراته واستكناه محمولاته الدلالية، بما يعطيه من انطباع أولي عن المحتوى، وبما يمارسه من غواية وإغراء للمتلقي فهو أول مثير سيميائي في النص من حيث انه يتمركز في أعلاه ويبث خيوطه وإشعاعاته فيه و "يشرف عليه كما لو أنه ثريا يضيء العتمات"[141] ويجليها، ويشير إلى شيء ما يجعل المتلقي يتخذ الحفر والتنقيب سبيلا للكشف عنه وعن ملابساته.

ولأنه كذلك فمن الصعب عزله عن النص أو فهمه بعيدا عن بنيته الكلية لأنه يمثل "بنية افتقار يغنى بما يتصل به من (نص/متن) ويؤلف معها وحدة على المستوى الدلالي بحيث لايمكن [فهمه....] منقطعا عن نصه، ولا ندرك إشاراته إلا عبر العلاقة بينهما"[142] فهو "جزء من البنية الكاملة للعمل وليس نصا موازيا النصَّ

141 - أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، درا الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1996 م: 22

142 - سعيد سالم الجريري، شعر البردوني، قراءة أسلوبية، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين) الأمانة العامة)، صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، دار حضرموت للدراسات والنشر، المكلا، ط1، 2004م:23

الأدبي الذي يمثله كما نرى ذلك في المقدمات والإهداءات وغيرهما"[143] وقد لايفهم النص كذلك إلا من خلال ربطه بعنوانه حتى يكون منطلقا لتفسيره أو التفسير به، أي انه – العنوان-قد يكون مفسَّرا بالمتن أو مفسِّرا له في آن معا[144] لتغدو العلاقة فيما بينهما علاقة تكاملية، تفاعلية، سيما وهو "مظهر من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقي..."[145]. ليس بينه وبين النص فقط، بل بينه وبين القارئ والنص معا، في شبكة ثلاثية تمثلها الترسيمة التالية:



وانطلاقا من ذلك فان للعنوان وظائف شتى من أهمها:

أ- الوظيفة التعيينية:

وتهدف "إلى التعرف على العمل بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس"[146] من حيث أنها تعرف بالمتن وتشير إلى محتواه وهي في رأي جينيت "وحدها وحدة ضرورية في الممارسة

[143] - طه حسين الحضرمي، المنظور الروائي في روايات علي احمد باكثير، رسالة ماجستير، كلية التربية/المكلا، جامعة حضرموت للعلوم والتكنولوجيا، 2005م ص 30

[144] - عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع81، السنة:21، شتاء: 2003م: 19

[145] - جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة،عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، مج: 25، ع:3، يناير/ مارس، 1997م ص97

[146] - جوزيب كامبروبي، وظائف العنونة، ترجمة: عبد الحميد بورايو، "منشورات إقرأ الجزائر 2004م ص,

والمؤسسة الأدبية"[147]

ب- الوظيفة اللغوية الواصفة

وهذه الوظيفة تجعل العنوان يقول شيئا عن مضمون النص[148]، ويصبح اسما وتسمية له.

ج- الوظيفة الإغرائية :

وتعمل على لفت انتباه المتلقي وشده إلى المتن بما يقدمه من اختزال لمضامينه _المتن_ وتكثيف لها، تتطلب البحث عن توضيح لها، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال الرجوع إلى المتن/النص لتوضيح الدلالات والإيحاءات بشكل أكثر تفصيلا

د - بنية الدال:

إن هذا العنوان بوصفه عنصرا بنيويا سيميائيا، يقوم بوظيفة الإشارة إلى الشخصية المحورية في النص، وتحديد وظائفها وصفاتها بصورة مكثفة، مختزلة، موحية بدلالات مقتضبة، ومشوشة، لاتتضح معالمها الكلية إلا بتتبع آثارها في النص اللاحق .

فابرز صفات الشخصية محور النص أنها "نصف امرأة مؤقتا" إن هذا العنوان يحمل ضمنيا وصفا دقيقا وصورة عن الشخصية وتقريرا لحالتها، أي انه يمثل وضعية افتتاحية صغرى تقدم حالة امرأة صفتها عدم الاكتمال ولاتفصح عن نوعية هذا النقص وماهيته.

إن هذا العنوان بهيئته هاته يمثل علامة إغراء هائلة ونقطة تحد أيضا من حيث انه يفصح ولا يكشف، يفصح عن بعض الصفات ولا يكشف عن أسبابها وكيفياتها، انه يجمل ولا يفصل ويطرح أمام المتلقي جملة من التساؤلات، لايستطيع

---

147 -نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007م:

148 -وظائف العنونة، سابق: 6

الإجابة عنها إلا من خلال العودة إلى النص الذي يفسر غموض العنوان ويقدم صورة واضحة لما أجمل فيه.

وسوف نلحظ أن العنوان قد احتل اهتماماً خاصاً لدى منظري ونقاد الفن والأدب على أنواعه؛ فرآه رومان جاكبسون roman Jakobson (1896-1982) "المرجعية والإفهامية والتناصية"[149].. وحدد جينيت مهامه في أربع محاور رئيسة هي: الإغراء، والإيحاء، والوصف، والتيقن. ومنها تتفرع مهام فرعية ووظائف أخرى.. كما قسمه ـ جينيت ـ إلى ثلاثة أقسام هي:

1-العنوان /الرئيس.

2-العنوان الفرعي/الثانوي.

3-التعيين الجنسي.[150]

ويتدخل العنوان بأقسامه كعنصر فني رئيس في تكوين النص المسرحي أولاً، والكشف عن مجموعة من الدلالات المركزية المنبثقة منه ثانياً[151].. وهو من العناصر الهامة التي يقف عندها المؤلف الذي يتقيد ـ رغم حريته ـ بمعايير محددة في الاختيار ـ خاصة العنوان الرئيس ـ ، وتتمثل هذه المعايير في معايير موقعيه (كيفية وضعه على الغلاف) وتركيبية (الجانب اللغوي للعنوان) وجمالية (نوع الخط وحجمه ولونه) ودلالياً (طبيعة الإشارات التي يحملها) وتجارياً(ترويج الكتاب).[152]

---

[149] نقلاً عن: عبد الرحمن طنكون: خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الألم.(مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 9 ، المغرب/فاس 1987). ص : 135.

[150] انظر: جميل حمداوي : السيميوطيقيا والعنونة. (الكويت : عالم الفكر ، المجلد الخامس ، العدد23 ، يناير-مارس1997).ص:106.

[151] انظر : صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، 1996).ص:303.

[152] للتوسع حول ذلك انظر :

- محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998).

ويتطلب التحليل السيميائي للعنوان، في تركيز على أولية تلقيه، تناوله على مستويين يرتبط كليهما بالآخر ارتباطا وثيقاً، الأول مستوى ينظر إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص بمعنى أنه دال يستدعي حين تلقيه دلالات عديدة؛ من منطلق أنه نص صغير يؤدي "وظائف شكلية وجمالية ودلالية تعد مدخلاً لنص كبير كثيراً ما يشبهونه بالجسد رأسه هو العنوان"[(153)]. وهو ما سنسميه (المستوى الخاص) .. والثاني: مستوي تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل. وهو ما سنسميه(المستوى العام) ..

ومن المسلم به أن المرسل/المؤلف يبدأ بالعمل منتهياً إلى العنوان، والمستقبل يبدأ بالعنوان الذي يهيئه لتلقي العمل، وفعالية الذات/المتلقي ستنصب أول ما تنصب على العنوان كمدخل لتلقي العمل نفسه، ومن هنا فلا بد للعنوان من إنتاجية دلالية قادرة على توريط المتلقي في عمله، ولابد أن ينطوي على كفاءة التفاعل مع عدد متنوع من النصوص والخطابات بما يكفل له القيام بوظائفه.[(154)]

ومن هنا حظيت العناوين بأهمية كبيرة في المقاربات السيميولوجية، باعتبارها أحد المفاتيح الأولية والأساسية التي على الباحث أن يحسن قراءتها وتأويلها، والتعامل معها، فهو بمثابة عتبة (Seuil) على الدارس أن يطأها قبل إصدار أي حكم. فعنوان العمل المسرحي لا يوضع هكذا عبثا أو اعتباطا على النص"إنه المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره و تشعباته الوعرة"[155] وإن كانت النصوص القديمة، وبخاصة الشعرية كما حفظها لنا التاريخ مغفلة الاهتمام بالعناوين فإن الدراسات الحديثة أعطت للجنسين أو الصناعتين (الشعر والنثر) على حد تعبير أبي هلال العسكري حقهما في الانتماء والتميز، وما ذلك – حسب رأيي – سوى أحد مظاهر التطور الذي عرفته النصوص الأدبية.

[(153)] شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، محمد الهادي المطوي.(الكويت: عالم الفكر، المجلد 28، يناير ـ مارس 1999). ص: 455.

([154]) انظر:محمد فكري الجزار، نفسه. ص 10 ، 26.

[155] ـ جميل حمداوي: "السيميوطيقا والعنونة"، عالم الفكر، الكويت، مج25، ع23، يناير/ مارس 97، ص90

ولنتصور على سبيل المثال إنتاجا أدبيا بعيدا عن منتجه، ولا يحمل عنوانا خاصا به، إننا بالتأكيد سوف نقع في اللبس، وقد ننسبه إلى غير صاحبه، إلا أنه كما يدل العنوان الشخصي (l'adresse) على محل الشخص وإقامته الدائمة يدل العنوان (le titre)كذلك على شخصية الإنتاج، كما أن العلاقة بين الاثنين (النص، العنوان (بالأساس "علاقة جدلية، إذ بدون النص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى"[156]، لتصبح بذلك عملية العنونة أكثر من هامة.

وعليه، فالعنوان أشبه ما يكون ببطاقة هوية(carte d'identité) ، وفي كثير من الأحيان يكون كاللوحات الإشهارية الخاطفة، وبخاصة حينما يكون براقا مغريا، إذ يصنع دعاية كبيرة لذلك الإنتاج.

وقبل أن نستنطق عناوين مسرحيات كُتاب فترة الستينيات في مصر ، نرى ضرورة العودة إلى مصطلح "عنوان"،ودرسه لغويا واصطلاحيــا:

ورد في "لسان العرب" ما يلي: "قال ابن سيده: العُنوانُ والعِنوان سمة الكتاب. وعَنْوَنَةٌ عَنْوَنَةً وعِنْوَنًا وعَنَّاه، كلاهما: وَسَمَهُ بالعُنْوَانِ. وقال أيضا: والعُنْيَانُ سمةُ الكتاب، وقد عنَّاهُ وأعناه، وعَنْوَنْتُ الكِتَابَ وعَلْوَنْتُهُ. قال يعقوب: وسَمِعْتُ من يقول أَطِنْ وأَعِنْ أي عَنْوِنْهُ واخْتِمِهُ، قال ابن سيده: وفي

جبهته عُنْوانِ من كثرة السجود أي أثر"[157]

أما اصطلاحا فهو "مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصا أو عملا فنيا، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين: أ- في سياق، ب- خارج السياق. والعنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل

---

[156] - الطاهر روانيه: "الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة- دراسة في المبنى والمعنى"، المساءلة، ع1، ربيع 1991، ص15

[157] - ابن منظور: لسان العرب، م15، دار صادر، بيروت، ط1،1992 ، ص106.

عامة"[158]ومع أن التعريف يركز على أن العنوان يكون أقل من الجملة إلا أن هناك عناوين قد تتجاوز الجملة.

بناء على هذا، قد يكون بالإمكان تتبع عمل العنوان في النص بما "أنه حاضر في البدء وخلال السرد الذي يدشنه، ويعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة"[159]

وسنحاول فيما يلي من صفحات تحليل عناوين مسرح الستينيات الرئيسة، من وجهة النظر السيميائية، وقد جاءت تحت ثلاثة أطر، الأول : تناصاً مع التراث ، والثاني : عناوين مكونة تركيبيا من كلمة واحدة، والثالث : عناوين مركبة من كلمتين أو ثلاثة..

أول ما يلفت انتباه المحلل حين مطالعته لعناوين مسرح شوقي عبد الحكيم مثلاً نجد ذلك النزوع الشعبي في اختيارها ؛ إذ شكل التراث الشعبي بتنويعاته وأشكاله المتعددة محوراً هاماً في تكوينها؛ فجاءت بعضها تناصاً مع عناوين لمواييل قصصية شعبية شهيرة؛ فنجد مسرحيتي "حسن ونعيمة" و "شفيقة ومتولي"؛ يوحيان للمتلقي بأن العمل سيكون مسرحة/إعداد مسرحي للموالين/ الحكايتين الشهيرتين. فمن عنوان المسرحية الأولى(حسن ونعيمة) يتوقع المتلقي أن يجد نصاً مسرحياً يعالج قصة الحب بين البطلين، والتي انتهت بمقتل "حسن" على يد أهل "نعيمة" غدراً؛ لكون الحب تابو حينذاك؛ علاوة على احتقارهم لمهنة المغنواتي التي كان يمتهنها القتيل. والحكاية واقعية حدثت في إحدى قرى صعيد مصر؛ ولشدة تأثيرها حولّها الوجدان الشعبي إلى موال قصصي؛ والغريب أن تأثير هذه الحادثة ـ فيما يذكر أحد الكتاب ـ لازال مستمراً حتى زماننا هذا؛ "إذ لا زالت القرية تعيش حالة الخيانة.. وما زال الثأر قائماً بين عائلتي حسن ونعيمة على الرغم من مرور ما يقرب من قرن كامل.."[(160)]

---

[158] ـ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984، ص89

[159] ـ دليلة مرسلي وآخرون :مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، بيروت، 1985، ص44

[(160)] عبد السلام باشا: حسن ونعيمة.(جريدة الزمان 2002/2/13) عن موقع الجريدة على الإنترنت: www.azzaman.com

كما يتوقع المتلقي أن يجد في نص مسرحية "شفيقة ومتولي" معالجة لقضية الشرف الثيمة الرئيسة في الموال القصصي لها؛ حيث تنحرف "شفيقة" وتسلك طريق الغواية، وحين يعلم الأخ "متولي" بذلك وهو يقضي فترة تجنيده في الجيش المصري يعود مقرراً الانتقام لشرفه بقتل "شفيقة"؛ وهو ما يتحقق بالفعل وسط استسلام غريب وانتظار لهذا المصير من قبل أخته "شفيقة"..

الحقيقة أن عبد الحكيم مارس نوعاً من المراوغة الدلالية السيميائية على مستوى التلقي لعلاقة العنوان كبينة اشتغالية في حد ذاته لها دلالتها بفحوى المسرحيتين؛ فالمسرحية الأولى (حسن ونعيمة) ـ كما يقول بهيج نصار ـ "لم تتخذ من الحكاية الشعبية موضوعاً مباشراً لها"[161]. ونفس الأمر مع المسرحية الثانية(شفيقة ومتولي) .. إذ ركز عبد الحكيم في كلتا المسرحيتين على ثيمة رئيسة، وهي من ذلك النوع من الثيم التي يمكن أن يقال عنها بأنها خفية وغير ظاهرة على مستوى التلقي الشعبي للحكايتين، لكونها ثيمة مسلم بها تصل إلى درجة اتخاذ شكل قدسي غير قابل للمس أو الجدل حين التعامل معها من المنتمين إلى تلك الأوساط؛ و هي ثيمة "القدر والمكتوب".. يقول عبد الحكيم في حوار أجري معه حول مسرحية "شفيقة ومتولي" :

"إن قضية المسرحية تضعنا أمام تراث المجتمع الزراعي الذي هو القدر.."[162]

وتم ذلك في المسرحيتين عبر إبراز دور شفيقة الاستسلامي لمصيرها رغم قدرتها على الفرار منه، وكذلك دور "حسن" المساعد في جريمة مقتله؛ حين يتأتى "النعيمة" في حلم يقظة ليخبرها بعلمه بما كان سيحدث له من أهلها حين ذهابه إليهم؛ لكنه لم يستطع فعل شيء من منطلق تسليمه بما هو مكتوب..

وابتعاد عبد الحكيم عن المدلولات المباشرة التي يحققها عنوانيه لدى متلقيه لا

---

[161] بهيج نصار : محاكمة حسن ونعيمة(جريدة الجمهورية 3 يونيو 1965).ص:11.

[162] شوقي عبد الحكيم : مع كتاب المسرح. (مجلة المسرح ، عدد 31 يوليو 1966) ص: 27.

يعيبه على الإطلاق؛ فهو قد استغل رموز القصتين (شفيقة/متولي/حسن/نعيمة) في طرح رؤية فكرية تجاه قضية كانت تمر بها مصر حينذاك ـ مطلع ووسط ستينيات القرن الماضي ـ وهي قضية المشاركة الإيجابية في حركة التقدم في مواجهة تقاليد راسخة تكرس للإيمان بالقدر والمكتوب بمفهومه السلبي الاستسلامي الخنوعي لما هو كائن من سلبيات دون السعي نحو التغيير للأفضل؛ متغلغلا في معالجته إلى وجدان الشعب بمساس قضية ليست بالهينة بأسلوب وشكل فني مميز وجديد حينذاك[163] شكل مع مراوغة سيميائية العنوان صدمة من ذلك النوع المساعد على نجاح العمل فنياً وجماهيريا أيضاً..

وضمن هذا الإطار جاء عنوان مسرحية "خوفو" مراوغاً لمتلقيه؛ رغم وجود شخصية تحمل اسم "خوفو" داخل المسرحية كشخصية رئيسة، إضافة إلى الجو الفرعوني المطعم بروح عصر الستينيات الذي يملأ المسرحية؛ إلا أن المسرحية بشكل عام "فنتازيا مستوحاة من التاريخ؛ لكنها لا تلتزم بوثائقه ولا تحفل بأحداثه، تركز فقط على المعاناة القاسية المريرة لملك يموت"[164] بعيداً عن ذلك "الرجل الذي بنى الهرم الأكبر".[165]

وتناصاً مع الأسطورة جاء عنوان إحدى مسرحيات عبد الحكيم متناصاً مع عنوان أسطورة بابلية شهيرة؛ هي أسطورة "سميراميس"، ويستدعي هذا الدال على

---

[163] كتبت حول جدة وحداثة الشكل الفني وكيفية الطرح في مسرحيتي عبد الحكيم "شفيقة ومتولي" و"المستخبي" العديد من المقالات النقدية لكتاب كبار أبدو انبهارهم وإعجابهم بما شاهدوه.. فكتب يحى حقي في جريدة المساء بتاريخ 1964/5/25 يقول : " لم أنفعل في حياتي كلها سواء في الشعلا أو في النثر أو المسرح أو الموسيقى أو النحت أو التصوير بتعبير عن سيطرة القدر كما انفعلت في لوحة شفيقة ومتولي" وكتب نعمان عاشور في جريدة الجمهورية بتاريخ 1964/5/26 يقول : "العرض سشيق ومثير .. لم أكتف بمشاهدة المسرحية بل اقتنيت النص" . وكتب عبد الله الطوخي في جريدة صباح الخير بتاريخ 1964/5/21 يقول :أيها الأصدقاء لحظة أرجوكم هذا مسرح مصري جديد يولد ويجب رؤيته وتأمله والاحتفاء به. هذه أرض جديدة يكتشفها المسرح المصري لنفسه..." وحتى من احتلف معه حول المضمون الفكرى أبدى إعجابه الشديد بكيفية المعالجة الدرامية، مثل ما ذهب إليه محمود العالم في مقاله التأويلي الذي جاء تحت عنوان :لاشيء غير الحزن الأسود. ـ نشر في مجلة المصور بتاريخ 1964/6/12 - من رفض للمضمون الفكري للمسرحية وإعجاب بدراميتها ولغتها الشعرية..

[164] محمد بركات: مسرحية خوفو والمسرح الحديث.(مجلة المسرح، العدد 25 ، يناير 1966).ص:35.

[165] نفسه.

المستوى الخاص الثيمات التي اشتهرت بها هذه الأسطورة وسمات البطلة وقدراتها الخارقة؛ بدءاً من كونها في الأصل الأسطوري حمامة، أو طفلة لقيطة نشأت وترعرعت على أيدي سرب من الحمام، نهاية بانتصاراتها المدوية وإنجازاتها العمرانية العجيبة؛ مروراً بكيفيات توليها المــــُلك وملابساته.. وهو ما يتحقق بالفعل على المستوى العام والذي يحاول فيه عبد الحكيم معالجة قضايا الواقع المعاصر العبثية الدموية في محاولة لعقلنتها، فإذا بهذا الواقع يبتلع سميراميس الأسطورة ويحاول إدخالها في منطقه العبثي الخاص.. وعلى التوازي كان هناك التفات إلى الموروث الشعبي العربي متمثلاً في وجود شخصية "الخصي" داخل المسرحية، وقد أعطى ذلك لوناً سيميائياً مختلفاً ومراوغة لا تعد جوهرية لوجود ثيمات الأسطورة صاحبة العنوان كاملة في المسرحية،.. ووجود هذا التوازي خدم استراتيجية الكاتب الفنية التي تؤكد على الأوضاع السلبية في العالم لما تحمله تلك الشخصية الشعبية من سمات دلالية تناقضية (القوة/العبودية) لعبت دوراً فعالا في الأحداث، إضافة إلى تزويدها المسرحية بدلالات أتاحها ذلك المد المتدفق من شحنات الذاكرة الجماعية المرتبطة بهذه الشخصية وما حوالهيا من شخصيات وأحداث عرفها المورث الشعبي..

ويلاحظ أن الطابع الأسطوري للمسرحية، والذي بدء من العنوان، يتضاعف حين نجد الواقع المعاصر (المُعالج) متأسطراً؛ من حيث البشر والمكان والزمن والطبيعة والأحداث؛ بشكل يفوق الأسطورة الحقيقية؛ مما يدفعها في النهاية إلى الهروب والاعتراف بالفشل في مواجهة هذا الواقع..

وتناصاً مع عناوين الحكايات الشعبية عنون عبد الحكيم إحدى مسرحياته بـ "لص الملوك"؛ وهو عنوان لإحدى الحكايات الشرقية ذات الأصول الهندية، وقد نسبها هيروديت إلى أحد ملوك الفراعنة، وتحديدا الملك خوفو، وتتلخص الحكاية في أن ملكاً بنى خزنته التي تعدت حدودها حدود جدران قصره وكان قد صنع حيلة حين بنائها تحول دون أي محاولة غادرة لفتحها، وأثناء وفاته أطلع ولديه على هذه الحيلة حرصاً منه على أن يعيشا في رغد، وبعد أن مات تناوب الولدان سرقتها، إلى أن

اكتشف الملك الجديد ما يعتري خزانته من نقص، فنصب فخاً؛ أطبق على أحدهما مما اضطر الآخر إلى قطع رأس أخيه وحملها معه حتى لا ينكشف أمره هو أيضاً؛ ودخل على أمه برأس أخيه.. وتتوالى الحكاية بعد ذلك لتكشف عن مكر ودهاء وألاعيب كل من اللص والملك؛ تنتهي بانتصار اللص وإقرار الملك بذكاءه ودهائه، وكافأه بأن زوجه ابنته وجعله كبيرا لمستشاريه..[166] وهذا ما التزمه عبد الحكيم في مسرحيته التي أضفى عليها الطابع الفرعوني؛ ليتحقق بذلك المستوى الدلالي للعنوان..

وشكلت السير الشعبية وما انبثق عنها من بالادا عناوين لعدد من مسرحيات عبد الحكيم؛ فهناك مسرحية جاءت تحت عنوان "الملك معروف" وهي عنوان لسيرة اندثرت ولم يتنبه إليها الباحثون ومدونو الفلكلور؛ وقد حاول عبد الحكيم ـ بوصفه باحثا فلكلوريا ـ تتبع ما تبقى منها وجمعه؛ ونشرها في كتابه: "السير والملاحم الشعبية العربية"، وهي باختصار "تتناول حياة ملك طوباوي أو اشتراكي من اسمه تواترت تعبيرات المعروف وإتيانه.."[167]. ثم أطلق عبد الحكيم مخيلته في محاولة لربط أحداثها التي جمعها مسرحياً في مسرحية تحمل نفس عنوانها. في إسقاطات مباشرة على الواقع المصري خلال الستينيات وقوانين السلطة الاشتراكية.

ومن البالادا الشعبية نجد مسرحيتي: "عزيزة ويونس" و "حرب البسوس"؛ وهما منشقتان عن سيرتين تضمنتهما ليكوّنا بالادا يمكن أن تحكيا منفصلتين؛ الأولى منشقة عن تغريبة وريادة بني هلال، وتشتبك وتتداخل مع بالادا عزيزة ويونس.. والثانية (حرب البسوس) تشكل أحد مكونات سيرة الزير سالم أبو ليلى المهلل..

ومثل هذه العناوين التي تتناص مع أشكال وفنون الأدب الشعبي تضفي البعد التراثي إضافة إلى تحقيقها تقنية التغريب جاعلة المتلقي منفصلاً عن العمل منذ البداية (العنوان) متيحة له فرصة التلقي النقدي..

---

(166) شوقي عبد الحكيم: الحكايات الشعبية العربية. ص:138.

(167) شوقي عبد الحكيم: السير والملاحم الشعبية العربية. ص:270.

وكما تميزت نصوص عبد الحكيم بتوظيفها الدرامي للأمثال الشعبية؛ مما يعني اهتماما كبيرا بها، فقد تمثل هذا الاهتمام ـ أيضا ـ في عنونة مسرحيتين بنصين لمثلين شعبيين، هما :"اللي يشبع ينطح"، "بمالي أفعل ما بدالي".. وتنتج سيمائية هذين العنوانين دلالات قادرة على توريط المتلقي وبدء حالة تفاعل مبكرة مع المسرحيتين باعتبارهما بنية مستقلة لهما اشتغالهما الدلالي الخاص بهما، والمستمد بالطبع من مضمونهما المباشر، الذي طرزته المخيلة الشعبية الخالقة لهما، وهو ما تستدعيه المخيلة الثقافية للمتلقي بادءاً بذلك أولى خطوات ومفاتيح الولوج إلى العالم الداخلي للمسرحيتين اللتين استخدمتا المضمون العام لهذين المثلين في إسقاطهما على السياسة العالمية المعاصرة تجاه دول العالم الثالث/العربية؛ وتحديدا السياسات الأمريكية المتعسفة..

وجاءت إحدى المسرحيات حاملة لعنوان يمثل في حد ذاته شكلاً أدبياً شعبياً معروفاً، وهو: "اللغز".. والعنوان يستثير ذهن المتلقي ويحمله على التفكير في ماهية اللغز الذي تعالجه المسرحية؛ ليقوم العنوان بذلك بوظيفة التشويق؛ ثم تتحقق دلالة هذا الدال(العنوان) لنجد المسرحية تعالج أكثر أشكال الألغاز الشعبية ورودا في المأثورات والتراث الشعبي المدون؛ وهي الألغاز المرتبطة بعملية الزواج؛ حيث تعرض المسرحية لإحدى الحكايات التي يفوز فيها البطل الذي يتمكن من حل اللغز بالزواج من ابنة الملك.. ويتمثل هذا اللغز في كيفية التفريق بين دميتين لهما نفس الشكل والحجم والإيقاع يعجز عن حله العديد من كبار الدولة ورجالها؛ ثم يُدفع بأحد العمال ـــ شخصية "عبده" في المسرحية ـــ ليتمكن بعد عدة محاولات من حله مستخدماً أدوات مهنته المتمثلة في إبرتين؛ إذ "يسقطهما في أذن إحدى الدميتين فتخرجهما من فمها، أي أنها لا تحفظ السر ولا تصونه.. لكن ما إن يسقط إبرتيه في أذن الدمية الثانية تحتفظ بهما.. بمعنى أنها تكتم السر، وأنها هي الدمية الفاضلة"[168].. ويحمل تعمد عبد الحكيم معالجة مثل هذا اللغز تحديدا دلالات أخرى تتعلق باتجاهه الفكري وموقفه المؤيد من اتجاهات السلطة المصرية الأيديولوجية

---

[168] شوقي عبد الحكيم : الحكايات الشعبية العربية.ص:127.

الاشتراكية/الماركسية في عقد الستينيات بجعل العمال (الركيزة الأساسية لتحقيق الفكر الماركسي) هم القادرون على حل المشكلات/اللغز؛ وقد شكلت طبقة العمال وأشباه العمال خلال الستينيات من القرن الماضي الأغلبية المطلقة من سكان المدن والريف المصري . ورغم أنها طبقة كانت تعاني من الفقر والقهر؛ لعدم تشكلها بشكل علمي، وإنما كانت جمهرة من العمال تعمل بالأجر ، ولم يكن لها أي دور في الصراعات الاجتماعية والسياسية(169)شغلت هذه الطبقة "المكانة القيادية في المجتمع"(170)؛ في ظل سيطرة النظام الاشتراكي، فهي التي تقود "النضال الطبقي ضد البرجوازية، وتصفية الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج، وإحلال الملكية العامة محلها"(171)، وهي أكثر الطبقات حرصا على إنجاز مهام الدولة الاشتراكية ـ من وجهة النظر الخاصة لأصحاب هذا التوجه الأيدولوجي ـ .(172)

وهذا يعني أن المسرحية، في أحد جوانبها انعكاس للواقع المصري، حينذاك من المنظور الماركسي ـ المشكل لأيديولوجيته ـ الذي يرى الفن/المسرح أحد العناصر المكونة للبنية الفوقية للمجتمع (الأيديولوجيا) الناتجة عن البنية التحتية (الأساس الاقتصادي المادي للمجتمع) ، بمعنى أن المادة والفكر/الفن "يعيشان جنباً إلى جنب، ويؤثر كل منهما في الآخر، ويتطوران معاً"(173)؛ ليشكلا في النهاية "العملية الاجتماعية العامة".(174)

---

(169) انظر: جمال مجدي حسين: البناء الطبقي في مصر"1952 – 1970 ".(القاهرة: دار الثقافة الجديدة،1981) . ص- ص : 75- 78.

(170) معجم الشيوعية العلمية . (موسكو : دار التقدم ، 1985). ص : 295.

(171) نفسه .

(172) برنامج الحزب الشيوعي المصري: من وثائق المؤتمر الأول.(بيروت: دار ابن خلدون 1981).ص:86.

(173) جون فريفل: الأدب والفن في ضوء الواقعية. ت: محمد الشوباشي. (القاهرة : دار الفكر العربي، 1970). ص: 52.

(174) جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية. ت: نايف بلوز.(بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1985). ص: 43.

أما العناوين المستوحاه من التراث العربي عند ألفريد فرج[175] هو المادة الخام الأساسية التي بنى عليها معظم نتاجه المسرحي، ومحطاته الكبرى كانت عند حكايات ألف ليلة وليلة، ومنها استمد عددا من أعماله المسرحية المهمة، والسؤال هل يمكن أن يكون المسرح تعليميا، وأن يكون هدفه الأوحد تغيير العالم؟ ليس السؤال مطروحا على فناني المسرح وحدهم بطبيعة الحال، لكن المسرح هو الفن الأكثر قدرة على صياغة الأسئلة وطرحها، وتقديم إجابات لها، كل حسب موقعه، وحسب ما يتوفر له من معطيات، وهو كذلك فن جماعي مركب، لا بد له من جماعة متآلفة من فنانين، وفنيين حتى يكتسب حياته فوق الخشبة، والحديث عن عناوين مسرح «ألفريد فرج» وعلاقتها بالسلطة أو رموز الحكم له جوانب متعددة،حوارات نصوصه مثقفة وفي متناول المتفرج ومدركاته مهما كانت رتبته أو تحصيله المعرفي، وتقوم بانجاز وظائفها الدرامية بالتمام. وتعيد أحداثه، بتشكيل المادة الإبداعية التاريخية والمتخيلة، فينقلها من إطار الحكاية والأمثولة إلي "مشهدية" مسرحية مبتكرة، تتخطي مفهومات التراث والمعاصرة، بمعناها التقليدي، وتحولها إلي لغة مسرحية مكتفية بذاتها، وتغري الآخر باستكناه، عبقريتها الشعبية، لأنها فتحت "للمحلي" آفاق ومسارب عالمية.

وحفلت عناوينه بالتشويق، وتعددت مستوياته ومحاوره داخل النص، بفضل

---

175 - ألفريد مرقس فرج (1929 - 4 ديسمبر 2005) كاتب مصري، ومن رواد كتاب المسرحيات. ولد ألفريد مرقس فرج في قرية كفر الصيادين، مركز الزقازيق عاصمة الشرقية عام 1929 م، ولكن نشأته الحقيقية كطفل كانت في الإسكندرية، والتي ظل بها حتى نهاية دراسته في جامعاتها، حيث تخرج في كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية عام 1949، وعمل مدرسا للغة الإنجليزية بعد تخرجه حوالي ست سنوات.كان لارتباطه بإحدى الحركات اليسارية سببا في اعتقاله لأكثر من 5 سنوات (1959- 1964)، وبعد خروجه حصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة، إضافة إلى قيامه بتقديم بعض من أعماله مثل: "حلاق بغداد" (1963)و"سليمان الحلبي"(1965) التي كانت بمثابة صيحة غضب ضد المحتّل وتناوُلاً فلسفياً مباشراً لفكرة الحرية والعدل والاستقلال و"عسكر وحرامية" و «على جناح التبريزي وتابعه قفة» (1969) و»الزير سالم» (1967)و «النار والزيتون» (1970) التي سجلت محنة الشعب الفلسطيني والغبن الذي وقع عليه منذ وعد بلفور وحتى اليوم تقلد بعض الوظائف التي من أهمها: مستشار برامج الفرق المسرحية بالثقافة الجماهيرية، ومن ثم مستشار أدبي للهيئة العامة للمسرح والموسيقى، ثم مدير للمسرح الكوميدي.عمل بالجزائر من عام 1973 وحتى 1979 مستشارا لإدارة الثقافة بمدينة وهران ولإدارة الثقافة بوزارة التربية والتعليم العالي. ثم عمل بلندن محررا ثقافيا في الصحف العربية فيها. وكانت وفاته في (4 ديسمبر 2005) عن عمر يناهز الستة والسبعين عاما

بنية درامية، متماسكة وتمتاز بالمرونة والرشاقة.في عناوين ونصوص الفريد فرج تتبلور الفكرة المصيرية بعلوها التجريدي وهي خاضعة لتركيب وتصميم وإنشاء حافل بالتفصيلات والانتباه، وتتفتح علي التداول اليومي.لقد رسم لنا أجواء شرقية الهوى، وفصيحة اللسان، ومناظر خلابة موحية، مدهشة، بلا فائض "سردي" في عناوين مستوحاة من التراث دالة على نصوص تنتمي إلي مناخ الحكاية بقضها وقضيضها، كما يقال وهنا- نري- واحدة من المع مآثره المسرحية، حيث يتوازن في جملته المسرحية، الملحمي والغنائي والدرامي، ببلاغة "دالة" مما اكسبها سمات المغايرة.ينتمي الفريد فرج إلي جيل النهضة الابداعية التي تنعم الاجيال بها اليوم، بكفاحه العنيد، والباسل، لتكريس الوعي الجمالي المسرحي في مجتمعاتنا العربية. وقبل الشروع في تفصيل عناوين ألفريد فرج وعلاقتها بالتراث لا بد من الحديث عن الواقع الذي نشأ له هذا المسرح.

لقد كانت ثورة يوليو 1952م ، التي حاولت أن تعيد صياغة أسس الواقع المصري سياسيا، واقتصاديا، واجتماعيا، مناخا ممتازا لظهور مسرح ناهض في كل مكان تنوعت أشكاله، وأهدافه، فانقسم الإنتاج المسرحي المصري في تلك الفترة أقساما ثلاثة:

القسم الأول: قدم المسرحية الاجتماعية النقدية، وأعلامها نعمان عاشور، سعد الدين وهبة، لطفي الخولي وألفريد فرج، حيث تحولت المسرحية على أيدي هؤلاء إلى كوميديا انتقاديه ذات مضمون سياسي واضح.

القسم الثاني: قدم المسرحية التراثية التي تفيد من مأثورات الشعب في الصيغة والمضمون المسرحيين، وأهم كتابها: ألفريد فرج، نجيب سرور، شوقي عبد الحكيم، محمود دياب.

أما القسم الثالث: فقد قدم مسرحيات سياسية إما معاصرة أو من تاريخ الأمة العربية، فكان عبد الرحمن الشرقاوي، وصلاح عبد الصبور، وألفريد فرج أهم أعلامه.

وهنا نلاحظ أن المسرحي ألفريد فرج تناول في كتاباته المسرحية الأقسام

الثلاثة للمسرحية، ولا عجب في ذلك فهو ابن القرية المصرية،الذي درس الأدب الإنجليزي، وحمله طموحه إلى القاهرة، ليختلط بمثقفيها، حيث عمل حينها بالنقد والصحافة، فانشغل بالشعر والمسرح، ودأب على الدرس بأناة وهدوء التراجيديات الهامة في عصورها المختلفة، كما وجد نبعا متدفقا في ألف ليلة وليلة، والسير والملاحم، لذلك لا يمكن النظر إلى مسرح ألفريد فرج بمعزل عن حركة التقدم في مصر، بدءا بثورة يوليو 1952م وما أحدثته من متغيرات على الصعيدين المحلي والعالمي على السواء.

ومع وعي فرج الدرامي تخلق قبل حدوث هذا الفعل الاجتماعي، غير أن مظاهر هذا الوعي قد واكبت التغيير الاجتماعي الذي أحدثته الثورة، لذا نجد أن مسرح فرج يقع في قلب حركة التقدم، وهو واحد من الذين تجلى إبداعهم في حرب بور سعيد عام 1956، وصاغوا من الاحتلال سلاحا ذا وقوة في مقاومته، وأرهصوا بإفلاس الاحتلال وتسلطاته، مؤكدين بأن القوة الشعبية قادرة على مقاومته، ودحره، فأخرج أولى مسرحياته «صوت مصر» عام 1956، غير أن أعماله في هذه الفترة، كانت تحضع لمعايير فن المقاومة واستنهاض الهمم ضد المستعمر، أكثر من خضوعها لمعايير الشكل والمضمون، فأتت أعماله أقرب إلى التحريض المباشر دون الوعي، والكشف في الإطار الفني الخلاق، واتسمت هذه المرحلة بالنزوع التلقائي لتحقيق فعل المقاومة، وحفر الإرادة الشعبية لمواجهة التسلط الاستعماري.

أما أهم ما تميز به مسرح فرج، فهو بحثه الدؤوب لتحقيق فكرة العدالة، وقد تنوعت أشكال التعبير عن هذه الفكرة، فهناك المستوى التاريخي الذي تمثله مسرحيتا «سقوط فرعون» عام 1957،و»سليمان الحلبي» عام 1965. ففي الأولى يعالج قضية السلام، فالفرغون أخناتون الذي عرف في تاريخ مصر القديمة بالدعوة إلى التوحيد، وإلى المثالية الأخلاقية، يعتنق في المسرحية، سياسة السلام المطلق، ويدعو إلى هذه السياسة، ويرفض أن يلجأ إلى الحرب، لأي سبب كان، بينما كهنة آمون الرجعيون يرفضون هذه السياسة، ويدعون إلى الحرب، للمحافظة على المستعمرات المصرية في آسيا وإفريقيا. وأرسل الكهنة واحدا منهم إلى قائد الجيش أخناتون

ليغريه بالخروج على سياسة فرعون، وتسيير الجيش لقمع المستعمرات، وينجح الكاهن اللبق، الداهية، في مهمته، فيغري القائد بهذه السياسة، بل يغري أيضا زوجة فرعون نفرتيتي بالسياسة نفسها، ويشعر فرعون بهذه المؤامرة، فيأمر بوضع قائده وزوجته في السجن. ولكن القائد لا يلبث أن يهرب من السجن ليقود جيشه إلى الحرب، ويدرك أخناتون بأن سياسة السلام المطلق التي يدعو إليها لا سبيل إلى تحقيقها، بل ينتهي الأمر إلى الاعتقاد بأن هذه السياسة لا يستطيع أن يعتنقها ويبشر بها إلا نبي. أما الملوك فلا سبيل إلى اعتناقهم مثل هذه السياسية غير العملية. فما كان من أخناتون إلا أن تنازل عن الملك لابنه الأكبر، مفضلا أن يتفرغ لنشر رسالة السلام في الأراضي، كنبي متجول، وما أشبهه بالسيد المسيح نبي المحبة والسلام. لقد أحدث سقوط فرعون دويا في الحياة الأدبية والفكرية، وحمل المقومات الأساسية لمسرح فرج: الابتعاد من أجل الاقتراب، مفارقة الواقع وتجريده مما هو عابر ومباشر، من أجل العودة إليه على نحو أصفى وأكثر تركيزا، وطرح قضاياه الأساسية من وراء قناع عصر آخر، ثم ما أجمع المثقفون والمختلفون جميعا، هو تلك اللغة الخاصة التي ميزت العمل، اللغة من حيث هي مؤثر مسرحي، وليست بلاغة لفظية خارجة، والدأب على رسم ملامح الشخصية الواحدة الرئيسية من خلال المشاهد الصغيرة المتتابعة، والولع بالجدل وتقليب الفكرة على كل وجوهها المحتملة. وترسخت فكرة العجالة في ذهن فرج بعد اعتقاله ربيع 1958، إلى ربيع 1959، حيث تولى في السجن مسؤولية مكتب الأدباء والفنانين المستقلين.

أما مسرحية «سليمان الحلبي» فقد قدمت أطروحة لفكرة العدالة أكثر دقة وشمولا، فالحلبي يدرك بوعيه الحاد أنه طرف في صراع سياسي كبير، وعليه أن يحدد فيه موقفا واضحا، كما أن عليه أن يحسم في فعل خلاق، يجيب على جملة التساؤلات التي أقضت مضجعه، فهو حين يقتل «كليبر»، فإنه يجيب أولا على سؤال كليبر حول إمكانية انتصار الضعيف على الأقوى، فضلا عن إجابته الحاسمة حول ما إذا كان من العدل تعيين حداية الأعرج المجرم جابيا للمال.

بهذا الفعل السياسي الخلاق المبدع، يعم نشاط سياسي المجتمع برمته، فيتحقق

الفعل ورد الفعل، اي بطش الحملة الفرنسية، مقاومة هذا البطش، أو ما يمكن أن نسميه بالجدل الاجتماعي. إن جملة التراكمات الكمية في المعرفة عند سليمان الحلبي قد تحولت تحولا كيفيا، ففي خلال تجواله الخطر في أزقة القاهرة، وأروقة الأزهر الشريف، تعرف كثيرا على أنماط ونماذج عديدة من حياة المصريين أيام الحملة الفرنسية. وكان طبيعيا أن تتحول جملة هذه المعارف إلى فعل يستنهض به سليمان الحلبي حركة التاريخ. إن الحلبي لا تؤرقه فكرة العدالة، إلا من خلال واقع مادي ملموس، بعكس أخناتون، الذي ظل يسبح في عوامل ميتافيزيقية، غير أن مكمن الثراء الإنساني في شخصية الحلبي أنه يقتل قتلا نزيها وعادلا ويتبين لنا ذلك، حين يسأله الكورس: لماذا لم يقتل باشا حلب؟ فيجيبهم: إنه لا يقوى على القتل انتقاما!.. ويسألونه ثانية عن تسميته لقتل كليبر، فيجيبهم قائلا «العدل»، وهنا يكون التحول إلى الكيف قد بدأ، حتى ينفذ الحلبي فعله المبدع. إن فكرة العدالة في مسرحيتي فرج «سقوط فرعون» و»سليمان الحلبي» فضلا عن مسرحية «حلاق بغداد» هي فكرة ممكنة، حتى بالرغم من سقوط أخناتون، وجملة المصاعب الكبرى التي واجهها الحلبي، وكذلك الحلاق، فأبو الفضول، حلاق بغداد، ابن الثورة المصرية «1952» الذي يساوره الشك أحيانا، في أنه مخطئ لحشر نفسه فيما لا يعنيه مباشرة، من شؤون مواطنيه، وخاصة المستضعفين المستذلين منهم، حتى ليخيل إليه أنه فضولي يلقى ما يستحق من جزاء، ومع ذلك لا يدع سبيلا لهذا الشك والبلبلة على إرادته وضميره الاجتماعي الأخلاقي. فبالرغم من أن حلاق بغداد قد أفصح أكثر من مرة، عن هذه الشكوك بلسانه، فإننا لم نره يتردد لحظة واحدة في مواصلة العمل لانتصار حق يوسف وياسمينة في الحب والحياة، دون يأس أو محاولة للانتحار. ثم مغامرته الأولى لإنصاف الأرملة البائسة الجميلة من الغربان، التي تنقض عليها بعد وفاة زوجها، وتحرمها مما خلفه لها من مال، مستخدمين لذلك جاه المنصب، أو سطوة المال، فتهزأ بالفضول نخوة النفس، وكرامة الخلق، لينهض بعبء الدفاع عن هذه المرأة، في تلقائية تكاد تشبه المصادفة البحتة، وكأن هذا الثائر العظيم على الظلم، والاستقلال، والفساد الاجتماعي لا يعي ما يفعل، بل يلهو بروح خفيفة، مرحة،

متفائلة، لا تنضح فيها روح الشك، أو البلبلة التي تجري أحيانا على لسانه، ولكنها لا تنفذ قط إلى ضميره وإرادته، وهذه هي قمة الفن الإنساني الرفيع، ذلك لأنه يقتحم على الدوام خطوط دفاع البشر عن أنفسهم، يكشف لهم عن خطأ انعزالهم، وانطوائهم، وهو حين يمارس هذا الاقتحام، يكشف عن خطأ ما قد حدث لهؤلاء البشر، ولا يملك إلا أن يساعدهم. العدل في مسرحية الحلاق هو المنديل، فمنديل الأمان هنا هو جواز مرور إلى الصدق والشهادة الحقة. فمسرحية حلاق بغداد،كأنها قطعة أرابيسك مؤلفة من لوحتين متعاكستين، فحلاق بغداد فضولي يريد اختراق الأسرار من جهة، ومن جهة ثانية لا يريد اختراق الأسرار، ولكن أصحاب الأسرار يريدون اجتنابه لمعرفة أسرارهم، وينهي الحالتين بخاتمة واحدة.

هذا ما كان من أمر العدل الممكن، أما العدل المستحيل فتمثله مسرحية «الزير سالم» عام 1967، فالزير لا يقر بغير استعادة أخيه حيا مطلبا صحيحا، فهو يقول: «أريد كُليبا حيا»! أي أنه يريد القتيل حيا، وقد جعله يفلسف هذا المطلب العجيب، بأن التحقيق اكتشاف منطق سلوك الشخصية من أجل تحقيق العدالة، ذلك هو القانون الصحيح، في رأيه، فكُليب قد مات غيلة وغدرا، وهو في سبيل تحقيق مطلبه، يضرب بسيفه في المستحيل، وحين يشق سيفه الممكن، يرفض قائلا: «العدل الكامل هو ما أريد»، وهو يفلسف مطلبه قائلا: «أعدل أن أبيع ملك كريم بدم قاتل الملك الكريم». وهو في سبيل تحقيق هذا المطلب العادل، يطلب أن يرتد الزمن، فكلما أغرق في الدم أوغل أيضا في استحالة تحقيق مطلبه. «وما يصنعه البشر يتدفق دائما، في وجهه وحده، وما أعظم الظلم الواقع من جراء ذلك».

تكمن بطولة الزير سالم [176]في محاولته الصادقة لتحقيق العجالة كاملة، لكنه

---

176 - المهلهل بن ربيعة - الزير سالم هو عدي بن ربيعة بن الحارث بن مرة بن هبيرة التغلبي الوائلي وهو من قبائلة عنزه . بني جشم، من تغلب (توفي 94 ق.هـ/531 م). وهو شاعر عربي وهو أبو ليلى و شعبة، المكنى بالمهلهل، ويعرف أيضاً بالزير سالم من أبطال العرب في الجاهلية. وهو جد الشاعر عمرو بن كلثوم حيث أن أم عمرو هي ليلى بنت المهلهل ، وذهب البعض إلى انه خال الشاعر الكبير امرئ القيس. كان من أصبح الناس وجهاً ومن أفصحهم لساناً. ويقال أنه أول من قال الشعر، عكف في صباه على اللهو والتشبيب بالنساء، فسمي (زير النساء) أي جليسهن. ولما قتل جساس بن مرة أخاه وائل بن ربيعة المعروف بلقب كليب، ثار المهلهل فانقطع عن الشراب واللهو إلى أن يثأر لأخيه، فكانت وقائع بكر وتغلب (حرب البسوس)، التي دامت أربعين سنة، وكانت للمهلهل فيها العجائب والأخبار الكثيرة. يقول الفرزدق: ومهلهل الشعراء ذاك الأولُ، وهو القائم

حين يدرك عداء الزمن له، يعي استحالة تحقيق مطلبه هذا، فيقبل بالتنازل التكتيكي، أي قبول موت كُليب في مقابل اعتلاء هجرس العرش، ما دام الهدف الاستراتيجي عصيا على التحقيق، فلا مفر إذا من قبول الحل الوسط. إن العدالة التي تحققت كاملة بهزيمة أخناتون، والدعوة لتحقيق فكرة السلام المسلح، التي استطاع الحلبي أن يحققها بقتله كليبر، وحققها أبو الفضول بالأمن الاجتماعي، هذه العدالة تعجز عن التحقيق في اكتمالها «الميتافيزيقي» في الزير سالم، فهو على هذا المستوى يصل إلى تحقيق نصفها الممكن، لكنه على المستوى الواقعي يحققها كاملة غير منقوصة.أما فكرة الصراع الطبقي فتتجلى في مسرحية «على جناح التبريزي وتابعه قفة» عام 1969، ولكنها تزداد وضوحا، معلنة عن نفسها في مسرحية «زواج على ورقة طلاق» عام 1973، ففي التبريزي يتحرك المجتمع حركته الاقتصادية، بناء على حكم عذب بقدوم قافلة تحمل خلاص الإنسان. فبين الحاكم الفني وطبقته، والشعب الفقير، يتحرك التبريزي، بحنكة بالغة، فيأخذ من الحاكم، بإدعاء أن قافلته سوف تأتي حتما، ويدفع عجلة الإنتاج الاقتصادي عن طريق إثارة الحلم بتحقيق العدل في توزيع الثروة، ويعيش الملك على وهم القافلة، ويتحرك الجموع إلى الإنتاج بالحلم، غير أن التبريزي يشكل طرفا في صراعه مع قفة، فالتبريزي يحلم، ويتجاوز الواقع، متحركا به إلى آفاق الحلم، أما قفة فإنه لا يقبل أن يتجاوز مواطئ قدميه. إنه صراع بين الحلم

بالحرب ورئيس تغلب أسر في آخر أيامهم ففك أسره وقصته معروفه وأسر مرة أخرى فمات في أسره و بنو شعبة اليوم في الحجاز هم ذرية ابن له غير مشهور كان جدا جاهليا يقال له شعبة لقب عدي بن ربيعة بألقاب عديدة من أشهرها :

الزير سالم

اختلف في اسمه فقيل أن اسمه سالم كما هو معروف وقيل أن اسمه عدي كما ذكر في عدة قصائد منها قصيدته الشهيرة وهو في الأسر التي كانت سببا غير مباشر في مقتله أما تسميته بالزير فقد سماه أخوه كليب (زير النساء) أي جليسهن.

المهلهل وقد قيل لقب مهلهلا لأنه كان يلبس ثياباً مهلهلة، وقيل لقب بسبب قوله:

لما توغل في الكراع هجينهن   هلهلت أثأر مالك أو سنبلا

كما يقال أنه لقب مهلهلا لأنه هلهل الشعر أي أرقّه وكان فيه خنث وهو من الشعراء الكذبة لبيت قاله وهو :

ولولا الريح أسمع أهل حجرٍ   صليل البيض تقرع بالذكور

قالت فيه ابنته [[بنت اخ المهلهل](سليمى بنت كليب)] لما قتل:

من مبلغ الحيين أَنّ مُهلهلا   أَضحى قتيلاً في الفلاة مُجندَّلا

أبي ليلى وهي كنيته وذلك لأنه في صغره رأى رؤيا ينجب فيها فتاة واسمها ليلى وأنه لها شأن، فلما تزوج أسمى فتاته بذاك الإسم وزوجها كلثوم بن مالك من بني عمومتها وولد منها عمرو بن كلثوم بن مالك صاحب المعلّقة.

والواقع، طرفاه يكملان بعضهما، حتى يؤمن قفة بالحلم، ويشترك مع التبريزي في نشر المهن والحرف، وجملة الصناعات، ويتحرك المجتمع متدفقا إلى المزيد من العمل والثراء، تم هذا بناء على التلاقي الخلاق بين الحلم والواقع، وتجسيدهما التبريزي وقفة.في «زواج على ورقة طلاق» يعتمد المؤلف إغفال كل المحسنات الدرامية والفنية، وصولا إلى النتائج الفكرية، بشكل واضح ومباشر، فنحن هنا إزاء نموذجين من طبقتين اجتماعيتين مختلفتين، النموذج الأول يمثله مراد البورجوازي الطموح لتجاوز موقفه الطبقي ومحاولة الاشتراك في الصراع الاجتماعي الدائر، وفي محاولته لإتمام انسلاخه عن طبقته وتجاوزها، يصطدم بجملة القيم الاجتماعية الراسخة، التي عليه التقيد بها، ممثلة في التقاليد التي تفرضها عليه أمه. وفضلا عن الصراع الأساسي القائم بين مراد، كممثل للطبقة البورجوازية، وزينب الكادحة، فإن هناك صراعا ثانويا يمثل حدة الصراع الأول نفسها، إنه الصراغ داخل مراد بين أمه وزينب، فأمه تمثل له الوضعية الاجتماعية المحترمة، وزينب تمثل له حلمه المجهض. والنموذج الثاني تمثله زينب التي أنقذت مراد ذات يوم من قبضة البوليس، فهي برغم جهاله، إلا أنها لا تستطيع أن تتآلف معه، وتحاول جاهدة أن تضمه إلى طبقتها، غير أن الإخفاق في التلاقي الطبقي بين مراد وزينب هو إخفاق علمي في الأساس، أو استحالة علمية وتاريخية، والصراع في المسرحية جوهر أساسي لفكرة التناقض الطبقي. هذا الوعي دفع زينب في النهاية، كي تعلن أن زواجها كان خطة فوق ورقة الطلاق.هذا ما كان من أمر مسرح فرج، حيث استطاع أن يوظف المسرح اجتماعيا، وساعده على ذلك موضوعاته التي نهلها من المأثور الشعبي، واطلاعه على المسرحيات الإنجليزية والروسية. ثم كانت هزيمة (1967) حيث اتخذ مسرحه بشكل خاص والمسرح العربي بشكل عام مظهرين مترابطين، الأول، هو إزدهار المسرح التجاري، والثاني: هو ما يمكن أن ندعوه «مسرحيات السلطة»، وبقيت أعماله في هذه الفترة قليلة تبرق كنجوم متباعدة في ليل الهزيمة، فأخرج مسرحية «النار والزيتون» عام 1970. استطاع أن يجعل من معانيها ضرورة استمرار الثورة الاجتماعية والسياسية لتحقيق الانتصار، وضرورة تحطيم هذا التحالف

الزائف، وضرورة الخلاص من الاستعمار، وتحرير الأرض لتحقيق الحياة والقدرة على النماء. فقد رسم فرج أبعاد العمل الفدائي الفلسطيني في «النار والزيتون»، كما كانت نموذجا لاستخدام شكل آخر من أكثر الأشكال المسرحية حداثة وطواعية للتعبير عن قضايا العصر، الشكل التسجيلي الذي يستعين بكل وسائل العرض، الدراما، والغناء، الرقص، المسرح السحري واللافتات والأقنعة، وجمع مادته من كل المصادر: المعلومات الموثقة والإحصاءات والشهادات الواقعية، وأقوال قادة المؤسسة العسكرية، ومن ساندوا قيام إسرائيل.بعد مجمل الأحداث السياسية والاجتماعية التي عاشها بدءا من هزيمة حزيران مرورا بحرب تشرين، وتعاظم الأحداث السياسية والاجتماعية من خلال فتح الحوار والنقاش حول عملية السلام، مجمل هذه الأحداث هي التي دفعت ألفريد فرج في العودة إلى الف ليلة وليلة، تلك الأرض التي يعرفها حق المعرفة ويجوس خلالها مغمض العينين كمن يمشي في بيته، فأخرج مسرحيته الأخيرة «الطيب والشرير والجميلة» عام 1994، فالتقط حكاية أبي قير وأبي صير، وجعل السمات الأساسية في شخصيتي بطليه. «بصير» حلاق طيب مسرف في طيبته حتى تكاد تصبح بلاهة أو اندفاعا أحمق إلى فعل الخير، ينقلب عليه دائما بأوخم العواقب لكنه ينجو في اللحظات الأخيرة. و»بقير» صباغ شرير، لص، محتال، أكول، نهم، يسرف في الشر حتى يكاد يطلبه لذاته، وحتى ينقلب شيطانية أو إبليية، بمعنى أنه لا يرتكب الشركي ينقذ نفسه أو يكسب شيئا، لكنه مندفع إليه كأنه موكل بإيذاء الآخرين. يعود من خلال مسرحيته هذه للتأكيد على فكرة الصراع بين الخير والشر، ومن ورائهما واقع قاس وفاسد، وظالم يحيط بالأخيار والأشرار على السواء، هذا الواقع يسود هنا، وفي كل مكان، يدفع الأشرار إلى الإيغال في الشر، ويضعف منطق الأخيار، فاستطاع أن يتواصل معنا مؤكدا مقولته «العدل هو العدل». فيحدثنا عن زماننا الموغل في الشر، من وراء قناع خيالي عذب شفاف ومبهج. أما البطل في مسرحيات ألفريد فرج، فأكثر وعيا بالمكونات الاجتماعية المطروحة، ولم يعد يصارع أقدارا غيبية، بل أصبح فكر سياسي واضح ومحدد، ويدخل في صراعه ضد المجتمع بكل قيمه المتخلفة، أو ضد

السلطة الحاكمة، طالما البطل يمثل أحلام الخلاص الاجتماعي.

أول ما يلفت انتباه المحلل حين مطالعته لعناوين مسرح ألفريد فرج مثلاً نجد ذلك النزوع الشعبي في اختيارها ؛ إذ شكل التراث بتنويعاته وأشكاله المتعددة محوراً هاماً في تكوين العديد منها ؛ فجاءت بعضها تناصاً مع عناوين لمواييل قصصية شعبية شهيرة؛ فنجد مسرحيتي "الزير سالم" و "عسكر وحرامية"؛ يوحيان للمتلقي بأن العمل سيكون مسرحة/إعداد مسرحي للموروث الشعبي المرتبط بتلك الأسماء. فمن عنوان المسرحية الأولى(الزير سالم) يتوقع المتلقي أن يجد نصاً مسرحياً يعالج شخصية الزير سالم السيرة الشعبية الشهيرة للزير سالم .

مثل تلك الشخصية الدرامية الغنية من تاريخينا العربي , ألا تصلح إلا لتكون محكًا لعرض قضية عبث الحرب , وعبث القتال , وضرورة الائتلاف والتعايش السلمي ؟

هذه الشخصية الأصيلة , الم يكن فيها وفي قصتها الكثير مما يستطيع أن يكون منطلقاً لبعث الخير من التفكير النضالي التحرري الثوري عند فنان أصيل لبعث الخير من التفكير النضالي التحرري الثوري , عند فنان أصيل وصانع متمرس مثل (ألفريد فرج) ؟

نعم ولكن المرواغة السيميائة ربما هى التي جعلت ألفريد فرج تجاهل كل إمكانيات الزير سالم وأخرجه وحيداً مقصوصاً من الجذور عارياً , ليس عليه سوى اسم بطل التراث , خاوياً ليس داخله سوى صفير أصداء باهته لشخصيتي (هاملت) و(كاليجولا) , ولقد عرفنا كلتا الشخصيتين في مكانها قوية عظيمة .

(هاملت) الذي يأتيه شبح أبيه المقتول ويخبره بالجريمة والثأر , نراه قشرة على الزير سالم الذي يأتيه شبح أخيه كُليب المقتول ويطالبه بمسح بقعة الدم من تحت عرشه .

و(كاليجولا) عند ألبير كامي يطلب (القمر) !! يطلب المستحيل ويبحث عنه في قاع بحور الدم نراه على الزير سالم قشرة هى مطلب الزير سالم (كليباً حياً) كذلك يطلب المستحيل ويبحث عنه في قاع بحور الدم , جنوده مرتزقة ومنتصرة ,

رغم المجون والخمر . يقتل الأطفال لكنه وهو الشاعر لا يتكلم روعة مونولوجات هاملت ولا براعة محاورات كاليجولا بل يثرثربتراكيب غامضة لكلمات صماء وجمل طقطاقة لايمكن أن يسلك فيها ممثل على خشبة المسرح إلا إذا استعاض عن فراغها بحيل الميلودرامية من التهدج والاحتقان والزعيق والقفلات الخطابية. [177]

وقد استوحي بعض كتاب مسرح الستينيات الموروث الشعبي في عناوين مسرحياتهم ويظهر ذلك كما سبق أن قلنا عند ألفريد فرج الذي استوحى أكثر من قصة من قصص (ألف ليلة وليلة) ومن السير الشعبية فكتب (حلاق بغداد) وبقبق الكسلان وعلى جناح التبريزي وتابعه قفة , وقصة (الزير سالم كما استخدم رشاد رشدي خيال الظل في إحدى مسرحياته وهى مسرحية (اتفرج يا سلام وكتب مسرحية أخرى تحمل اسم (خيال الظل) .

يلاحظ في عناوين مسرح الستينيات بعض العناوين جاءت مقرونة بمكان، وذلك في كل بعض المسرحيات، حيث يذكر الاسم ويقرن بالمكان، وليس أي مكان، فأحيانا تكون أمكنة رفيعة سامية أو مدن مشهورة ذات جاذبية في التراث العربي (حلاق بغداد لألفريد فرج , رحلة خارج السور لرشاد رشدي ,بلاد بره لنعمان عاشور،...)، وأحيانا أخرى وضيعة دنيئة، كوم الضبع لميخائيل رومان , عفاريت الجبانة , وسيما أونطة, ووابور الطحين , لنعمان عاشور.(كما أعطوا للعنوان موقعا استراتيجيا هاما، إذ إن "له الصدارة ويبرز متميزا بشكله وحجمه. وهو أول لقاء بين القارئ والنص. وكأنه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب وأول أعمال القارئ"[178]. معنى ذلك أنهم بذلوا جهدا كبيرا لاقتناء تلك العناوين الساحرة، ووضعها في الموقع اللائق به، الذي أعطى بعدا جماليا معينا.

بهذا نقول، إن العنوان يتكون من مجموعة علامات ركبت وفق نسق معين، لتعطي معنى محددا بموجبه يتمكن هذا الأخير من أداء دوره المنوط به على أكمل وجه .فرغم عدد كلماته القليلة مقارنة مع النص المسرحي، إلا أنه ينتشر على مساحة

---

177 - صافي ناز كاظم : من ملف المسرح المصري في الستينيات والسبعينيات (الدار المصرية اللبنانية , الطبعة الأولى ' القاهرة 2003م), ص66.

178 - عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير، منشورات النادي الثقافي، جدة، السعودية، ط1،1985 ، ص263

هائلة، وكأنه نص صغير انبثق من آخر أكبر منه، ويكمله في ذات الوقت، ويدور في فلكه ومداره.

وحتى تتضح الرؤية يمكن لنا أن نشبه وظيفته بوظيفة الرأس للجسد، فكما أن الرأس هو الذي يحتوي على مراكز الإحساس والإدراك والأوامر، ورغم ضآلة حجمه مقارنة مع باقي الجسد، إلا أنه المسيطر على توازنه.

وفي مسرحية (سقوط فرعون) لإلفريد فرج يستدعي الكاتب صورة الحاكم المصري القديم بمدولها السياسي وهو علامة إلى وجود الملك الذي يتولى أعلى منصب في الدولة واختيار الكاتب هنا للفرعون الذي يسقط أو يهوي له توجيه إشاري , فالحاكم / الفرعون179 - (لفظ (فرعون) قبع في الذاكرة الشعبية للناس رمزاً للجبروت، والقوة والتعالي؛ فيصفون من يتخذ هذه الصفات بأنه "مُتفَرْعن" ويفسرون تَفرْعُنه هذا بخنوع الآخرين تجاهه, وعدم رده وصده بقوة أكبر.180 - فالملك أو الحاكم الفرعون في سياق سقوطه ننظر إليه على أنه علامة أيديولوجية تثير التغريب وتبعث على تشفي القارئ وربما دهشته والشعور بعدم الألفة بفكرة سقوط الحاكم بسهولة في المجتمع المصري فعندما تصبح السمطقة المسرحية مستلبة وغريبة بدلاً من ان تكون آلية تدفع المشاهد إلى ملاحظة الوسيلة السيموطيقية وإلى إدراك الدال

---

[179] - وربما تسنى لنا إيجاد صلة بين هذا المعنى وبين ما ورد عند النابلسي من تأويله لرؤيا فرعون في الأحلام بقوله :"هو في المنام عدو الدين ومن رأى فرعون حسن الحال فهو سوء حال الإمام وقومه ,كما أن سؤ حال فرعون حسن حال الإمام وقومه , كذلك كل عدو لرجل , ومن رأى أنه تحول بعض فراعنة الدنيا فإنه ينال قوة وتشيع دعواه ويفسد دينه " ويقول ابن سرين في (منتخب الكلام في تفسير الأحلام) :" وكل فرعون يراه الرجل في منامه فهو عدو الإسلام , وصلاح حاله يدل على فساد حال أهل الإسلام وإمامهم ..فإن رأى كأنه تحول كأحد فراعنة الدنيا , فإنه ينال قوة , وتضاهي سيرته سيرة الجبار , ويموت على الشر " وهو خلط شاع لدى العامة بين اسم الفراعنة ـ مفردها فرعون ـ واسم قدماء المصريين مما حيَّر كلاً من المسعودي وابن خلدون ومن كان في زمانهم في سياق بحثهم عن أصل هذا اللقب، فأوردت المصادر التاريخية الكثير من الروايات ، وها هو صاحب النجوم الزاهرة ينقل عن المسعودي قوله: "قال المسعودي: سألت جماعة من أقباط مصر بالصعيد وغيره من أهل الخبرة عن تفسير اسم فرعون فلم يخبروني عن معنى ذلك ولا تحصل لي في لغتهم، فيمكن والله أعلم أن هذا الاسم كان سمة ملوك تلك الأمصار وأن تلك اللغة تغيرت".

[180] -ابن ظهيرة: الفضائل الباهرة في محاسن مصر والقاهرة، ص 89؛ الزمخشري : أساس البلاغة، مادة فرعن؛ سليم عرفات المبيض: ملامح الشخصية الفلسطينية في أمثالها الشعبية(مكتبة الأسرة، القاهرة 2006م)، ص71 ، ص 72.

وفاعليته 181

وكذلك الأمر ذاته عند سعد الدين وهبة في مسرحية (كلني يا جناب السلطان) حيث استخدم الكاتب اللغة العامية من مفردات وتراكيب وعبارات لغوية وعناء شعبي ومن المفارقات بأن هذا العنوان هو أول لقاء مع النص بالنسبة للقارئ وهو آخر لقاء مع النص بالنسبة للكاتب. وعليه فالكاتب هو الناقد الأول لنصه.. واختيار العنوان هنا لا يكون اعتباطا أو مصادفة بل هو عملية فيها جهد ذهني بسبب المسؤولية وخاصة الإنطباع الأول السردي لابد من أن تنفتح القراءة على العنوان باعتباره البوابة الرئيسة التي ينتعش من خلالها المستوى المفهومي لكل البنى التي يطورها الكاتب مضمونيا داخل النص. ينتقل هذا الحضور داخل الفعل الإنساني بين الماضي والمستقبل دون قطيعة للإحالات التي تولدها العلامة في الحاضر من حيث أن استيعابها في شكلها الكلي لا يقول بموتها ،بل يوحي بانتقالها إلى نسق دلالي جديد ينبعث من قابلتيها للامتداد في فعل العلامة واستمرارها في الذات المؤولة. خاصة حين تصبح السمطقة المسرحية مستلبة وغريبة بدلاً من ان تكون آلية تدفع المشاهد إلى ملاحظة الوسيلة السيموطيقية وإلى إدراك الدال وفاعليته .

ولعلنا نجد أن من الأهمية بمكان أن نعرج على بعض عناوين مسرح الستينيات التي تكونت من كلمة واحدة مثل مسرحية "المستخبي" : حيث يرتبط معنى هذا العنوان/الدال في الوجدان الشعبي بفكرة القدر والمكتوب والمجهول؛ كما يرتبط أيضاً بالجان والعفاريت.. وفي كلتا حالتيه هو أمر مُتجنب لدلالاته المرعبة الشريرة التي صيغت حولها عدد من المقولات الشعبية بغية تفاديه واللوذ بالله من شروره، أمثال : "الله يكفينا شر المستخبي" ، و"اللي نعرفه أحسن من اللي منعرفوش".. هذه الإيحاءت التي أفادتها سيميائية العنوان تثير القلق داخل المتلقي قبل بداية فعل التلقي لما يستدعيه أفق توقعاته من دلالات مخيفة تتحقق بالفعل أثناء تصاعد عملية التلقي؛ حيث يجد أماً قتلت زوجها قبل بداية الحدث المسرحي ثم تقتل ابنها أثناءه دون أن تتحرك في داخلها مشاعر شفقة أو أمومة في مفارقة عجيبة..

---

181 - نجوى عانوس : دراسات في المسرح المصري (القاهرة ,بدون تاريخ) , ص91.

وبعد عرض المسرحية عام 1963 على مسرح الجيب[182] أثارت ردود فعل لدى النقاد تؤكد ما كرسه العنوان منذ البدء ؛ فقال عنها محمد مندور:

"خرجت من مسرح الجيب وضميري في قلق شديد ".. [183]

وقال محمود أمين العالم :

" المستخبي .. صرخة يأس في مواجهة الغدر والمجهول المتربص. تعبر تعبيرا مرضيا عن رؤية مرضية لعالم مريض. ولقد استطاع شوقي عبد الحكيم أن يعبر وأن يثير انفعالا.. إلا أن القضية .. ما مضمون هذا التعبير وهذا الانفعال؟. لا شيء غير الإحساس بالعجز والاستسلام والرعب والهزيمة والفجيعة القاتلة.." .. [184]

2) مسرحية"الشبابيك" :

يشير العنوان في مستواه الخاص (لغوياً/معجمياً) إلى وجود مجموعة من النوافذ التي تدور وظيفتها التقليدية حول ثنائية(الداخل/الخارج) فالنوافذ(الشبابيك) تعزل، إذا ما تم غلقها، هذه الثنائية عن بعضها، والعكس بالعكس.. وتحتل (الشبابيك) مكانة خاصة في الوجدان الشعبي؛ خاصة النسوي منه؛ إذ يعد (الشباك) عنده الوسيلة الوحيدة التي تطل منها المرأة على العالم الخارجي؛ وصيغت حول ذلك العديد من الحكايات والأغاني الشعبية، كما شكلت هذه الوسيلة (الشبابيك) ثيمة رئيسة في العديد من الأعمال الدرامية المصرية على مختلف أشكالها..

ويتحقق المستوى العام للعنوان حين تتجاوز هذه الدلالة الثنائية إلى البنية الرئيسة للمسرحية؛ حيث تتشكل من مجموعة من النوافذ (الشبابيك) النفسية للشخصيات التي تحلم بتغيير وضعها الطبقي وتفتح عالمها الدرامي على الخارج؛ فمثلا شخصية"صابر" تتمثل نافذته في رغبته الملحة في الصعود الطبقي بعد أن يعلم

---

[182] انظر : حول المسرح المصري.(مجلة المسرع ع 31 يوليو 1966).ص:26.

[183] محمد مندور . جريدة الجمهورية 1964/6/3.

[184] محمود أمين العالم: لا شيء غير الحزن الأسود، (مجلة المصور 1964/6/19).ص:31 .

بأن "البيه" ترك له إرثاً؛ ليدخل في صراعات نفسية مع ذاته ومع والدته محاولا الخلوص بعلة ترك "البيه" هذا الإرث حتى يعلم بأنه ابن غير شرعي لتتذبذب نافذته النفسية بين انفتاح أو انغلاق على العالم الخارجي الذي يطمح في الخروج إليه.. ومعه تحلم خالته "وصفة" وإن كانت لها نافذتها النفسية الخاصة متمثلة في أحلام اليقظة التي تتوهم فيها أنها أحد بنات حمزة بيه الثلاثة..

وكذلك مسرحية "الأعيان" لشوقي عبد الحكيم إذ يشير هذا العنوان في ذهن المتلقي إلى طبقة بعينها؛ وإذا ما نظرنا إليها من خلال السياق التاريخي الذي كتبت فيه المسرحية (عام 1965) [185]سنجد أنها كانت "الطبقة التي ارتكز عليها النظام الاجتماعي قبل 1952م ، وكانت تسيطر على مصدري الثورة والسلطة فيه - أي الملكية والحكومة، وبقيام الثورة فقدت إحداهما ، ألا وهي السلطة"[186]، وسعت سلطة يوليو إلى تحجيم دورها؛ فكانت قوانين الإصلاح الزراعي وما تتضمنه من حد لملكية الزراعية، وإعادة توزيع الثروة الزراعية بين من يملكون مساحات كبيرة من الأراضي، وبين من لا يملكون [187] .. ويرى الماركسيون المصريون أن هؤلاء "الأعيان" معادين لإجراءات التأميم الاشتراكية ، وأحد العلائق التي وقفت "عائقاً أمام التقدم في علاقات الإنتاج".. [188]

ومن خلال وعي المتلقي بما تشير إليه كلمة "الأعيان"، في إطار السياق التاريخي للمسرحية؛ إضافة إلى معرفته بالاتجاه الفكري الماركسي للكاتب يستطيع أن يتكهن بكيفية الطرح والمعالجة التي يثيرها العنوان من مستواه الخاص إذا ما تحول إلى المستوى العام (داخل المسرحية)؛ وهو ما يتحقق بالفعل حيث يعري عبد الحكيم "الأعيان" متمثلين في شخص "هنداوي" عمدة إحدى قرى مصر فاضحا استغلاله المكشوف لسذاجة أهل القرية من الفلاحين وتخديرهم بتدعيمه لرجل دين

---

(185) انظر : (مجلة المسرح ، عدد 31 يوليو 1966) ص: 26.

(186) جمال مجدي حسين : البناء الطبقي في مصر " 1952 – 1970 ". (القاهرة: دار الثقافة الجديدة ، 1981) . ص : 48 ، 49.

(187) انظر : المسح الاجتماعي الشامل للمجتمع المصري. ص: 397.

(188) برنامج الحزب الشيوعي المصري: من وثائق المؤتمر الأول.(بيروت : دار ابن خلدون،1981).ص: 98.

(ولي) مزيف يخدم مصالحه السلطوية لا أكثر مستغلا اعتقاد الشعب الأعمى في من يستغل اسم الدين.[189]

أما مسرحية"الكلام" فقد ينطوي هذا العنوان على دلالات اجتماعية شعبية في جانب ودلالات فلسفية إسلامية في جانب آخر؛ فمن الجانب الفلسفي الإسلامي يشير العنوان/ الدال إلى الجدال (علم الكلام) أحد بدايات نشوء الفلسفة الإسلامية؛ وكان غرضه الانتقال بالمسلم من التقليد إلى اليقين وإثبات أصول الدين الإسلامي بالأدلة المفيدة لليقين بها. كما كان محاولة للتصدي للتحديات التي فرضتها الالتقاء بالديانات القديمة التي كانت موجودة في بلاد الرافدين (مثل: المانوية، والزرادشتية، والحركات الشعوبية..) ويذهب بعض المختصين إلى أن بداية علم الكلام كان سببه ظهور فرق عديدة بعد وفاة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، ومن هذه الفرق : المعتزلة ,الجهمية، والخوارج، والاباضية، والزنادقة، الأشاعرة والماتريدية، والصوفية والسلفية، والإمامية، والزيدية، والإسماعيلية..

وعلى المستوى العام يتحقق هذا المعنى بشكل ما؛ خاصة وأن بطل المسرحية (شخصية "سامي") قبطي يتحاور مع المؤلف (المسلم) في البداية حين قيامه بدور الراوي، له فلسفة إنسانية واضحة تختزل في رفضه لظلم الإنسان لأخيه الإنسان بشتى طرقه وأشكاله من منطلق أن البشر جميعهم أصلهم واحد.. لكن هذا المعنى الفلسفي سرعان ما يختفي؛ لعدم وجود ظواهر وملامح لأي جدل ديني علاوة على

---

(189) تنظر الماركسية إلى الدين على أنه تعبير عن هم واقعي ، واحتجاج على هم واقعي . وأنه آهة الخليقة المضطهدة . إنه كما شبهه ماركس : أفيون الشعوب .. وحين شبه ماركس الدين بالأفيون ، فإنه كان يفكر بخواصه المهدئة فالشعب لا يجد وسيلة تمكنه من تحمل أوجاع الحياة ، وآلام وأشكال الاستغلال التي يعانى منها بشدة ، سوى الأمل في نصرة الغيبيات ، والقوى الخفية التي يسبغ عليها هالة من التقديس. كما أفصح لينين عن سلاح الدين الطبقي ، حين قال : " بالطبع ، إننا لا نؤمن بالله ، ونعرف جيدا أن رجال الدين والملاك والعقاريين والبرجوازية كانوا يتكلمون باسم الله، كي يؤمنوا مصالحهم كمستثمرين ". ولما كان الفكر الماركسي قائم أساسا على تخليص جماهير الشعب من الاستغلال الطبقي وآلامه ، فإن عليه أولا ، لكي يحقق ذلك ، إبطال مفعول ذلك المورفين ، أو الأفيون، حتى يتحرك الشعب بالثورة . وقد أكد ماركس على أن الدين سيزول بقدر ما يطبق الفكر الماركسي..

انظر :

مايكل لوفى: الماركسية والدين. ت: بشير السباعي. (مجلة القاهرة، العدد: 134، يناير 1994).ص:16.

حكمت قفلجمى: الماركسية باختصار. (دار ابن خلدون ، بيروت 1979) . ص : 59.

آراء ماركس وانجلز ولينين في الدين . (دار التقدم ، موسكو ، 1975) . ص : 20.

لينين : ماركس، انجلز ، الماركسية . (دار التقدم ، موسكو ، دت) . ص : 630.

أن المسرحية تستقر على شخصيات قبطية؛ ليبقى الجدال/الكلام بمفهومه الاجتماعي الشعبي الذي يتمحور حول ثنائية تضادية هي (الكلام/الفعل)، فالكلام في الذهن الشعبي نقيض الفعل؛ وقد صيغت حول ذلك العديد من التعبيرات الشعبية التي تقلل من شأن الكلام من قبيل :"أهو كلام" و "كلام جرايد"، وتعبيرات تقلل من قيمة وشأن الشخص كثير الكلام مثل"كلمنجي"، "بياع كلام" ، أي أنه يجيد الكلام فقط لكنه على مستوى الفعل لا شيء .. ويتحقق هذا الجانب من المستوى الخاص لسيميائية العنوان إذا ما انتقلنا إلى المستوى العام حين نجد الشخصية الرئيسة (سامي) طوال المسرحية تهذي بكلام لا معنى واضح أو محدد له سوى أنه يدور في فلك عبثية هذه الحياة، ولا تترك الشخصية الرئيسة أية شخصية أخرى دون الدخول معها في جدال عميق وعقيم في آن معاً.. والمقاومة عنده ضد المستعمرين والأوضاع الاجتماعية التي يرفضها لا تتعدى حيز الكلام.

مسرحية "أوكازيون"..كلمة أوكازيون كلمة أوربية الأصل؛ تعني في مجملها تخفيضات مادية كبيرة على سلعة ما؛ هذا المعنى هو ما يشير إليه العنوان لمتلقيه؛ وهو ما يتحقق في أحداث المسرحية؛ حيث نجد أوكازيوناً غريبا يبيع فيه الابن "فتحي" والده "وسيم" لفشل الفرقة الشعبية التي يقودها الأخير في توفير سبل الحياة الكريمة للابن ولبقية الأعضاء؛ وهذا الأوكازيون يحمل دلالات تحيل إلى رخص الفن الشعبي وتهميشه داخل الأوساط الرسمية حتى أصبح بلا قيمة؛ كاشفاً في نفس الوقت عن الجوانب الإنسانية لأصحاب وممتهني هذه الأشكال الفنية الشعبية ومدى معاناتهم..

أما مونودراما "غجري"..على المستوى الخاص تحيل كلمة "غجر"، المضاف إليها "ياء النسب"، المتلقي في البدء إلى دلالات كلمة "غجر". وهي كلمة هندية الأصل؛ ترجع إلى لغة هندية قديمة تدعى بالغجراطية ذكرها أستاذ اللغات(جوبسون) في بحث عن تعلم اللغات وصعوبة اللغات الهندية. ويتفق معظم الباحثين في مجال الغجر أو ما يسمى بعلم الغجريات (Gypsology) على أنهم منحدرون

من أصل هندي، وقد هاجروا على شكل موجات نحو الغرب والشمال مرورا بالشرق الأوسط ..

وترتبط مفردة "غجر" بمترادفات سيّئة لا تشرّف أحداً؛ فقد التصقت عبر التأريخ، في أذهان الناس، بالمتشردين واللصوص، بالشحّاذين والسحرة وقارئات الكفّ، حتى أنّ العديد من الكلمات السيئة التي تزخر بها بعض اللغات ترجع بجذورها إلى كلمة "غجر". ففي اللغة السلوفاكيّة يعني الفعل **Ciganit** : الكذب، وفي التشيكيّة والسلوفاكيّة شيء عاديّ جدّاً أن يُقال (مخادع مثل غجريّ!)، أما عندنا فتحمل كلمة "غجر" ومترادفاتها مدلولات لا أخلاقيّة تنوب مناب سب الشخص المراد إهانته، وعادة ما تُطلق لوصف أصحاب الأخلاق المنحطّة والفئات الرذيلة في المجتمع...

وفي مصر كان بعض الغجر يدرب القرود (القرداتية) وبعضهم كانوا يدربون الثعابين (الحواة) .. ومعظم نساء الغجر يحترفن التسول والنشل متسترات تحت ستار حرف متنوعة مشروعة أو غير مشروعة ، ومن هذه الطواف كوديات الزار والدلالات وقارئات الكف لاستكشاف الطالع والغوازي والراقصات المتجولات ومحترفات دق الوشم والختان.. (190)

وقد ربط أحمد تيمور باشا بين الغجر والنور، وأحدهم نوري، واعتبرهم مجموعة رحالة "من الأوشاب يعيشون بالكدية والرقص وضرب الدف والطبل والغناء ويطوفون القرى والبلاد جماعات مستجدين، فإذا أمسوا باتوا خارج القرية، وبعضهم يسرق الدجاج ونحوه ،ولم يسمع عنهم سطو ولا قتل. وفي مصر يقولون عنهم غجر وحلب؛ لأنهم من أهل حلب". (191)

---

(190) انظر :د. سيد عشماوي:الجامعات الهامشية المنحرفة في تاريخ مصر الاجتماعي الحديث.(القاهرة : مكتبة الأسرة.الهيئة المصرية العامة للكتاب. 2005).ص:98.
عبد العاطي حامد:مغامرات صحفي في قاع المجتمع المصري. (القاهرة : ط2،أخبار اليوم ، كتاب اليوم:82).ص:42.
(191) د. نبيل صبحي حنا: جماعات الغجر، مع إشارة خاصة للغجر في مصر والبلاد العربية.(القاهرة : دار المعارف 1980)ص:292.

وياء النسب في العنوان تحقق المستوى العام السيميائية العنوان حيث نجد المؤلف/المتحدث في المسرحية يتقمص دور غجري يشعر بغربته في العالم الرافض له وبالتالي المرفوض منه، متتبعا المطاريد والمغضوب عليهم عبر التاريخ بدءاً من ابن سيدنا نوح مروراً بامرأة لوط وانتهاءً بمطاريد العصر؛ ووقف عند الفلسطينيين تحديداً من المنظور الغربي الاستعماري، متعجباً من أصحاب الأرض والحق الذين تحولوا إلى (لاجئين) مطرودين من أرضهم.. علاوة على وقوفه على سياسة القوة العظمى الاستعمارية وما نتج عنها من فجائع وكوارث خلفت أنهاراً من الدماء (العربية) الرخيصة؛ ليتحول العالم العربي إلى مجموعة من الغجر في نظر المستعمر..

مسرحية"رجل أعمى"..

رجل: خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا، و"أعمى" صفة للرجل. والكلمة الأولى (رجل) تعطي معاني القوة وغيرها من إيحاءات المفردة التي لا تلبث أن تزيحها الكلمة الثانية (أعمى)؛ حيث تفيد معنى العجز؛ لتتأتى بذلك دلالة جديدة تناسب معنى الكلمتين المركبتين.. وإذا انتقلنا إلى المستوى العام سنجد أن العمى في المسرحية لا يعتد بالمعنى التقليدي المعروف للكلمة، ولكنه دار حول المعنى المجازي الذي يعني فقدان البصيرة لا البصر.. ويمكن أن نمسك بشخصيتين رئيستين؛ الأولى "قطب" وإن كان يشكو طوال المسرحية من ضعف شديد في نظره إلا أن ذلك سرعان ما يتهاوى أمام أفعاله الشريرة التي تكتشف أنه أعمى البصيرة وليس البصر، ونفس الأمر يقال عن شخصية الابن "عيد" الساذج؛ الذي سبب له هذا النوع من العمى مشاكل جمة أدت في النهاية إلى أن يسهم بشكل كبير في قتل نفسه.. وفي مسرحية"ملك عجوز"..

الكلمة الأولى "ملك" مبتدأ لخبر محذوف؛ تشير إلى معاني القوة والملك والسلطة وما إلى ذلك .. والثانية على النقيض من دلالة الأولى؛ ليتكون المعنى من الكلمتين في ذهن المتلقي بوجود ملك عاجز عن تصريف أموره وأمور دولته بشكل

ما؛ في تواز مع الصورة التي تستدعيها الكلمة الثانية تحديدا من العنوان في ذهن المتلقي؛ لتفرد شخصية "العجوز" في الآداب الشعبية العالمية بقدرتها على جذب أنماط متعددة من المتلقين؛ نظراً لتمتعها بقدرات خارقة ومفارقات عجيبة التصقت بالمخيلة الشعبية؛ علاوة على ليونتها الدرامية في أدور الخير والشر؛ مما زاد من فاعلية الجانب التشويقي والإغرائي للعنوان باحتوائه على كلمة (دال) يثير مدلولات متناقضة في مستواه الخاص.. وتتحقق هذه الازدواجية الضدية على المستوى العام؛ حيث نجد الملك العجوز في ساحة الاشتباك الدرامي (السكوني) متبنيا للنقيضين؛ فهو على المستوى الظاهري يدعي أنه خيّر وأنه محب للشعب ومعين له على الانتصار على الأخطار المهددة له، وعلى المستوى الدرامي الخفي هو متحالف مع مسبب هذه الأخطار، المتمثلة في شخصية "سعدان رأس الغول"، في محاولات لإلهاء الشعب عن عجزه، وفي محاولاته الشخصية للاحتفاظ بكرسي الملك الذي قد يتهدد إن لم يتحالف مع الشر..

وفي مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية"..تدل سيميائية العنوان "جنينة الحيوانات البشرية" في جزئه الأول على موقَعة المكان وتحديده وتوصيفه "جنينة"، وإثارة الدلالات الممكنة والمحتملة التي تثوي في الكون السيميائي والإيحائي للمفردة.. ويقوم الجزء الثاني "الحيوانات البشرية" بإعادة تأثيث الكون السيميائي لـ"جنينة" توجيهه وجهة مغايرة لما يحويه من مفارقة تؤدي إلى فتح منظومات دلالية وإيحائية على النحو الذي يناسب كلية العنوان في تداخل الصفة بالموصوف مشكلة جملة دينامية مخلخلة تبعد المسرحية منذ البدء عن السكونية وإن كانت تشى باحتمالية وجود انغلاق كلاسيكي؛ ففي الوقت الذي تقدم فيه مفردة "جنينة" إيحاء أولياً بالحرية والعلنية، فإنها بإسنادها الوصفي إلى "الحيوانات البشرية" تتخلى عن هذه الإيحاءات جملة لتستبدل بها إيحاءات مضادة تقترح الحبس والغموض والخفاء والتقييد، بحيث تكفّ مفردة "جنينة" عن الامتثال لكينونتها الدلالية، ويفقد فيها طاقته التقليدية في الاتصال بمدلوله المعين، لأن جملة"الحيوانات البشرية" تزوده بسبل جديدة وتسوّقه إلى منطقة لغوية أخرى يؤدي فيها دوراً دلالياً مختلفاً.. كما هو الحال في العناوين

السابقين..

واستناداً إلى هذه القراءة السيميائية للعنوان يمكن استنتاج خصوصية "جنينة الحيوانات البشرية" على المستوى العام بانتمائه الصرف إلى شخصيات المسرحية البشرية المنتمية إلى الدول العربية/مصر، والتي تحولت معنوياً نتيجة القهر العالمي الاستعماري بمساعدة السلطة الداخلية، متمثلة في شخصية "المدير"، إلى حيوانات. ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل ويتم (خصي) أي حيوان/شخص يحاول التحدث ورفض الوضع الراهن بالقوة؛ ورمزية الخصي تتعلق بالقهر والتعجيز الاجتماعي والسياسي ..

أما مسرحية "مرثية الموعودة والموءودة"..يمكننا الوقوف على دلالات عدة لهذا العنوان تتشابك وتتداخل؛ وهي دلالات تتصل بالجانب السيكولوجي ثم التراثي متوازياً مع دلالات دينية ثم أسطورية. الأولى تتعلق بالجانب السيكولوجي؛ فالرثاء يعرف بأنه ذكر لمناقب الميت ومثالبه الحميدة في ظل سيطرة مشاعر التمجيد والإعزاز والحزن والألم على الراثي. والرثاء معروف منذ القدم، واشتهر في الشعر الجاهلي تحت مسمى قصائد الرثاء، وهو موجود حتى الآن، ويشتهر في الأدب الشعبي بمسمى : "العديد".. وكلمة "الموعودة" تشير إلى قصة المرأة الموعودة التي كتب عليها أن تكمل بغيها حتى بعد موتها[192].. ولا تخفى دلالة الموءودة المتصلة بالبدايات الأولى للدين الإسلامي ومواجهته لهذه الظاهرة/العادة تجاه المواليد الإناث لدى الجاهليين.. والموعودة والموءودة هي رمز في عمومهما إلى المرأة ككيان إنساني.. وكون هذا الرمز مسبوق بكلمة "مرثية" يعطي إيحاءاً يصل إلى درجة التيقن من أن المستوى العام لسيمائية العنوان سيكون رثاءاً من منطلق التعاطف مع المرأة بوجه عام.. وهو ما يتحقق بالفعل على الساحة الدرامية(السكونية) للحدث في حوار شاعري درامي بين المرأة والجوقة تردد فيه الجوقة ما تراه بمثابة مثالب للمرأة منذ بدء الخليقة مرددة أسطورة الخلق (ليليت) من حيث اختيارها منذ البدء

([192]) انظر:شوقي عبد الحكيم: مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية.ص: 100.

للتمرد والحرية من وجهة نظرها وعدم تقوقعها تحت ظل الرجل مروراً بمعاناتها بمختلف أنواعها خاصة (الحيض) و (آلام الولادة).. ويترك لها الحوار مساحة لتؤكد عدم ندمها على فعلتها الأولى (التمرد) من أجل حريتها[193].. وتنتهي المسرحية بتجسيد فعلي لما تركه العنوان من إيحاءات لدى المتلقي حين تقنع المرأة أفراد الجوقة بالنزول إلى عالمها الخاص؛ ليتحقق بذلك التعاطف نحوها بشكل فعلي..

مما سبق ذكره ، نخلص إلى أن عملية العنونة في مسرح الستينيات، ليست اعتباطية بل هي قصديه واعية ، تخضع لاستراتجية معينة، قوامها البحث عن التجديد، سواء في الشكل أو المضمون، فرغم أن العناوين – بصفة عامة – تصنف ضمن خارجيات النص أو ما اصطلح عليه بالعتبات(Seuils) ، إلا أن الكثيرين من أصحاب الكتابات المسرحية في فترة الستينيات أبدوا عنايتهم في اختيار عناوين مسرحياتهم، إذ شحنوها بجملة من المعاني والدلالات والإيحاءات، جعلت منها – بالفعل – مؤشرا خارجيا أولياً ومفتاحا حقيقيا معلنا عن هوية النصوص، إضافة إلى ذلك فقد تنوعت عنواين مسرحياتهم ما بين التناص مع الموروث الشعبي والتراث العربي وما بين مباشرة الدلالة عن طريق سيميائية العناوين المركبة من كلمة واحدة والعناوين المركبة من عدة كلمات حيث نجد تناقض الدلالات ومجاورة الأضداد التي يحمل كل منها عنوانا مختلفا عن الآخر، إلا أنها تتكامل فيما بينها، وتعزز العنوان في الوقت نفسه.

إشارات أسماء الشخصيات

تمد أسماء الشخصيات الكاتب المسرحي بوسيلة صريحة وقوية تساعده على إدخال المستمع إلى عالمه المتخيل , وتختلف الشفرات الاسمية منذ بداية المسرح من منطقة لأخرى ولكنها تمثل جزءاً مهماً من علم علامات المسرح , إذ لا تقوم بتزويد المستمع بمعلومات عن الشخصية التي تحمل اسماً معيناً فقط بل تعرفه أيضاً بالدور الذي تقوم به الشخصية في البناء الدرامي كله , كما تعرفه بعلاقة هذه الشخصية

([193]) انظر:شوقي عبد الحكيم: مرثية الموعودة والموءودة.ص: 138.

بالشخصيات الأخرى , فضلاً عن علاقة هذا الدور الذي تلعبه في مسرحية معينة بالمقارنة بالمسرحيات الأخرى الشبيهة لها أو المختلفة عنها [194]

ولا شك أن الشخصيات تشكل قاعدة العمل المسرحي , وركناً أساسياً من أركانه و (كرد فعل ضد الخضوع لـ(الشخصية) التي تشكل قاعدة نهاية القرن 19 عانت من قلة اهتمام النقاد , وفقدت في ظل السرديات الحديثة اسمها القديم , واستعيض عنها بمسميات مستمدة من أدوارها ووظائفها ضمن النص السردي على غرار "العامل , والممثل , الذات , المرسل , المساعد , المعارض..." . [195] واختلفت زاوية النظر إليها ومنهج دراستها فنجدها في زوايا متعددة من السيميائيات السردية , فنلمحها في المستوى السطحي عبر الذوات والبرامج السردية , ثم تطل علينا من ثنايا (المكون الخطابي) المهتم بمضامين النص "ويقوم على نفس عناصر التحليل السردي لكنه يهم بما تركته هذه العملية الأولى جانباً " ومن ذلك استخراج الأنظمة الصورية الموزعة على جوانب النص ومساحته , أو ما يسمى بـ(الصور) التي تقربنا من مضامين النص ؛لأنها "نظام من وحدات المضمون " وعرفها السيميائيون بالقول :"نسمى صوراً هذه الوحدات بالمضمون التي تقوم بتأهيل وبطريقة ما إلباس الأدوار العاملية والوظائف التي يؤدونها " ويؤدي تجمع هذه الصور بعضها ببعض إلى تشكل النص , مما جعله يشبه بالنسيج المركب من نسج مجموعة من الخيوط , هذه الخيوط هنا هى الصور وكما قال عنها غريماس :"هذه الصور ليست أشياء منغلقة على نفسها لكنها تمدد في كل لحظة مساراتها السيميمة بالالتقاء والتعلق بصورة مجاورة " وهى ما يطلق عليه سيميائياً " المسارات الصورية" .

يتكون النص من تتابع عدة مسارات صورية مختلفة , تأتي بدورها من تسلسل الصور المرتبطة بمادة معينة , والقائمة على اشتراك هذه الصور في عالم

---

[194]- Marvin Carlson: “Semiotics of character Names in the Drama “ THEATRE SEMIOTICS SIGNS OF Life , Indiana Univ . press. BLOOMING TON AND INDIANA POLIS , 1990, P.29.

[195] - تزفيطان تودوروف :"مفاهيم سردية (ترجمة عبد الرحمن مزيان , منشورات الاختلاف , الطبعة الأولى , الجزائر , 2005م) , ص71.

ثقافي محدد . وهو ما يحصر في ثلاثة عوالم أساسية : المكان , والزمان , وأهمها الشخصيات .

وعن وسائل التعبير عن خصائص وصفات الشخصية يمكن القول :"يصف النص الأدبي الشخصية ببطاقتها الدلالية , وعن طريق المظهر والأحداث , وعن طريق ذاتها الداخلية (إذغ اعترف بإمكانية الولوج إليها) . وعن طريق ماتقوله الشخصيات الأخرى عنها وعن طريق كل ما يقال عنها بشكل مباشر في الحوار والإرشادات المسرحية ـ أو غير مباشر "[196] يضيف إستون إلى ماسبق جملة التقاليد السردية الأولية , والتي حظيت بها الدراما الغربية , خلال أطوارها المختلفة . ويمكن رصد هذه التقاليد كما يلي :

1- تقديم الذات : ويعني تقديم الشخصية لذاتها مباشرة .

2- عرض المعلومات : وهو نشر المعلومات الأساسية عن الوقائع والحقائق المتعلقة بالزمان والمكان والحدث , في صورة مناجاة تلقيها الشخصية المسماة أو غير المسماة .

3- تعليق الكورس : ويفيد في نشر المعلومات التي تجعل المتفرج يفهم تطور الحدث , ويمكن أن تحل شخصية واحدة عوضاً عن الكورس .

4- كاتم الأسرار : وهى الطريقة التقليدية التي توصل المعلومات عن طريق إحدى الشخصيات المهمة لشخصية أخرى تثق فيها وتمثل كاتم الأسرار.

5- الشخصية النقيض :وهو ارتباط شخصية ثانوية بأخرى رئيسية كوسيلة من وسائل التضاد وكوسيلة للإشارة إلى خصائص الشخصية الرئيسية .

---

[196] بوبيس ماريا دل كارمن: سيميولوجيا العمل الدرامي (ترجمة خالد سالم , إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 13 , القاهرة 2001م), ص433

6- الإله يخرج من الآلة : كانت تستخدم هذه الوسيلة في المسرح الإغريقي ؛ من أجل حل تعقيدات الحدث عند نهاية المسرحية .

7- الشخصيات الصامتة : وبها يمكن توصيل بعض المعلومات عن طريق الصورة المرئية .

8- أسماء الشخصيات : للتأكد على دلالة الأسماء.

9- أما آن أوبرسفيلد , فتعرف في كتابها (قراءة المسرح) الصادر عام 1977م , بأن الشخصية المسرحية في أزمة ؛لأنها منقسمة مفتتة ومبعثرة بين مجموعة من المؤديين , ومشكوك في خطابها وتشير إلى أن Rastier يقرر في كتابه (دون جوان) إلى ضرورة الاستغناء عن مفهوم الشخصية إلى درجة الإنكار التام .

10- وتحت عنوان (العوامل والممثلون) يقدم (بارفيز) دراسة خاصة للشخصية في إطار مفهوم السيميولوجيا المعاصرة ,مقدماً أطوار الشخصية خلال الجدول التالي :

المستويات	طراز الشخصية	مستوى الوجود
4- العرض	الممثل	الشخصية المرئية
3- النص	المؤدي – الفاعل (الشخصية) الأدوار	المستوى الاستدلالي أو المنطقية (الدوافع والثيمات ووحدات الحدث)
2- تركيبة السرد (المستوى العميق)	العوامل	المستوى الحكائي (منطقية الأحداث)
1- البنية المنطقية	القوى الدفاعة المنطقية	المستوى الأوليّ الحامل للمعنى

ويلاحظ عصام الدين أبو العلا أن بافيز – خلال الجدول السابق – عن مستويات وجود الشخصية ويمكن إيضاح ذلك على النحو التالي :

1- مستوى البنية الأولية : الحامل للمعنى الذي يحتوي علاقات : التناقض , والتضاد , والتضمين , بين مختلف عوالم المعنى المكونة للمربع المنطقي السيميولوجي كما قدمه جريماس 1966م , 1970م .

2- مستوى العوامل : فيه تكون العوامل عامة غير مادية وغير إنسانية , مثل السلام – الحب ...إلخ والعوامل ليس لها وجود إلا على المستوى الظري / المنطقي في وحدات منطقية منظمة , مكونة حدثاً أو سرداً .

3- مستوى الشخصية : عبارة عن وحدات فاعلية مصورة , لها وجود داخل المسرحية , والشخصية هنا بمفهومها التقليدي. ويمثل المستوى الوسيط - بين المستويين الثاني والثالث - هو مستوى (الأدوار) ؛ وهى وحدات تصويرية عامة ؛ مثل الجبان , الخائن ...إلخ . وينتمي الدور - في آن واحد - للبنية النصية (مثل : ترتوف وهو نوع معين من الخونة) .

4- مستوى العرض المسرحي : أو مستوى الممثل بمفهومه التقني , كما تؤدي أدوارهم بوساطة ممثلين حقيقيين .

ويشير (بافير) إلى إمكانية وجود العامل الواحد - على مستوى التقني - متجسداً في أكثر من شخصية ؛ مثل شخصية الأم الشجاعة لبريشيت .

العامل التعايش مع الحرب



وهذا يعني أن تجسيد الشخصية يمكن أن يؤدي بوساطة ممثل أو أكثر تشير (آن أوبرسفليد) إلى مجموعة الشروط اواجب توافرها عند القيام بعمليةتحليل الشخصية سيميولوجياً وتلخصها في :

1- يجب النظر إلى الشخصية بوصفها كُلاً مَهْماَ اختلفت مباحث دراستها .

2- تختلف مباحث تحليل الشخصية وفقاً للحظة التاريخية المسرحية.

3- ضرورة عدم عز الشخصية عن سياقها ولو بشكل مؤقت .

وتتفق الدراسات السيميولوجية على أن أهم خطوة إجرائية – عند تحليل الشخصية ـ يجب أن تنطلق من وظيفتها الأجرومية داخل بناء النص ؛ وذلك إذا كانت الشخصية فاعل الإخبار والخطاب الذي تكون فيه موضوع الخبر ؛ بما في ذلك الخطاب الذي يتم بوساطة شخصيات أخري عنها . ويتم ذلك عن طريق تكثيف الحدث الدرامي في أقصر جملة ممكنة ,لكي تسهل صياغة نموذج جريماس للعوامل ؛ أو اللحظات التي تشكل فيها نموذج العوامل في وضع ما .

وبهذا يسهل تحديد موقع الشخصية أجرومياً في العالم الدرامي , وبيان وظائفها , حيث تمثل هذه المرحلة نقطة ارتكاز عند تحليل الشخصية .

بعدها يمكن الانتقال إلى معرفة الأداء المرجعي والشفري للشخصية في قائمة المجموعات الاختيارية ,بتحديد العلاقة المجازية أو الرمزية التي تقوم بها الشخصية في عدد من شبكات المعنى .

ننتقل إلى مرحلة تحليل خطاب الشخصية , مؤكدين ـ ما نادت بع آن أوبر سفليد ـ موضوع ازدواجية الإخبار في المسرح ؛ حيث المتكلم بوصفه الشخصية أم بوصفه لسان المؤلف في لحظة معينة . وللتعرف على لسان المؤلف المتخفي وراء الشخصية عندما نرى (التصنع) الذي يميز خطاب الشخصية .

ومن الملاحظ أن هناك علاقة وطيدة بين كل من خطاب الشخصية , ولغة حوارها ؛ فإذا تمثلت اللغة في اللهجة خلال لغة الحوار فإنها تكشف عن أبعاد الشخصية الاجتماعية والثقافية .

ويقدم لنا استون وسافونا عرضاً وافياً لما توصلت إليه آن أوبرسفليد بشأن دراسة الشخصية سيميولوجياً في نقطتين أساسيتين :

الأولى : دراسة الشخصية بوصفها مفردة Lexeme ؛ او بوصفها عاملاً أو فاعلاً Actant له وظيفة أجرومية ف البنية الدرامية كذات تسعى لتحقيق إنجاز ما . إلى جانب وظيفة (الكناية) بوصف الشخصية مؤدية لوظيفة في سياق أكبر أو بعلاقاتها بالشخصيات الأخرى .

وقد تؤدي الشخصية دوراً استعارياً كأن تمثل معنى القهر مثلاً أو تمثل دوراً مرجعياً تاريخياً مثل دور شخصية المجتمع البرجوازي , أو تقوم بدور إيحائي كأن تصنع سلسلة من الإيحاءات أو المستويات الإيحائية كشخصيات الأسطورة التي تحتفظ بإيحاءات الأسطورة الأصلية المأخوذة منها.

والأخرى : تعني بدراسة الشخصية بوصفها كُلاً سيميولوجياً وتتم من خلال المراحل التالية .

1-بحث الوظيفة التمثيلية (العواملية) : وفيها يمثل الفاعل Actant وحدة دلالية من وحدات القص , ويمكن أن تجتمع عدة شخصيات في تمثيل عامل. او فاعل واحد , بغض النظر عن اختلاف الطبقات والأعمار

2-التفرد : وهو يعني البحث عن السمات الفردية المميزة للشخصية كما ف المسرح البرجوازي . وفيها يدل اسم الشخصية على مدلولها .

3-الجمعية Coiiectivisataion : كأنماط الكوميديا دريلارتي أو في الميلودراما , أو التجريدات الاجتماعية .

إن قضية ابتكار نموذج تحليلي سيميولوجي واحد قادر على دراسة الشخصية الدرامية دراسة تحليلية وافية ترتكز على غياب النموذج الوحد لإبداع الشخصية الدرامية , إذ مرت ـ ولاتزال ـ الكتابة الدرامية بأطوار كثيرة متباينة خلال مئات السنين من التأليف الدرامي في مختلف البلدان الغربية والشرقية . ولهذا يظل التحليل السيميولوجي للشخصية عبارة عن آليات تتحكم إختياراتها في صنف الشخصية والنوع الدرامي الذي تعيش فيه ويمكن ان نقدم تحليلاً لشخصية الحاكم كما ظهرت عند توفيق الحكيم في مسرحيته (السلطان الحائر) حيث تشمل ملهاة (السلطان الحائر) على عشرة شخصيات . غير الجموع الممثلة لأهالي السلطنة هم : الجلاد , والمحكوم عليه , الخادمة , سيدتها الغانية , والمؤذن , والوزير , والقاضي و والسلطان , والإسكافي , والخمار . ومن الجدير بالذكر أن المؤلف لم يعن بتصوير معظم هذه الشخصيات تصويراً يبتعد عن السطحية ؛ يستثني من ذلك شخصيتا السلطان والغانية , ولايتعد وجود هذه الشخصيات في النسيج الدرامي للمسرحية القيام بوظائف درامية محددة فمثلاً شخصية الحاكم في المسرحية (السلطان) هو الشخصية المحورية وعنوانها والفاعل الرئيسي فيها . يصوره المؤلف تصويراً فنياً فريداً ؛ إذ كان قبلا مجرد عبد رقيق اشتراه سلطان البلاد , وجعل منه مملوكاً قوياً , حتى أنه صار قائد الجيوش في السلطنة , وبعد وفاة السلطان , قلد سلطاناً على أمرة البلاد ..وفي ثنايا الفعل الدرامي يقع السلطان في حيرة من أمره ؛ إذ يكشف له القاضي والوزير أن ما يشاع عنه بشأن استمرارية عبوديته . بين الناس هو حقيقة وبين شعوره بخيبة الصدمة التي تلقاها والامتثال لمشورة القاضي , يقع في أسر انفعالات نفسية قوية ...أساسه الغضب الذي يجعله يهاجم القاضي في بدء تحاورهم , وحين ينصت لنداء العقل , يمتثل لإرادة القاضي ووافقه على عرض نفسه للبيع في مزاد علني .

ويرى عصام الدين أبو العلا :"أن ثمة عيباً في سلوك شخصية السلطان / الحاكم ؛ إذ هو الذي كان يبحث في الفصل الأول عن حيلة يخرج بها من مأزقه ,

فنجده يرفض حيلة القاضي التي يدبرها من المبيت ببيت الغانية وهو ما يمثل تناقضاً تجاه موقفين متماثلين .

ويعلق فؤاد دوارة على شخصيات المسرحية بقوله :"لقد خُيل إلى أن هذه المسرحية العظيمة قد تحول فيها كل لفظ وكل موقف كل شخصية إلى رمز كبير يرمز لحقيقة من حقائق الحياة العميقة الكاوية" [197]

وعلى المستوى الدلالي نجد إشارات الحكيم واضحة جلية في السلطان الحائر حين يشير إلى قضية العدل الذي ضاع وضاعت آماله تحت بطش حاشية الثورة ..هذا العدل كي يتحقق هل يأتي بالسيف أم بالقانون كما يقول السلطان نفسه :

" السلطان : تلك ساعتي
المخيفة !!.. الساعة المخيفة لكل
حاكم ..ساعة يصدر القرار الأخير
.. القرار الذي يغير مجرى الأمور
..ساعة ينطق بذلك اللفظ الصغير
الذي يبث فيه الاختيار الحاسم
..الاختيار الذي يقرر المصير ..!
(ويفكر ملياً والكل ينتظر نطقه).
السلطان : السيف أم القانون
؟ القانون أم السيف ...؟

ومن خلال التفكير ملياً والانتظار يقدم الكاتب الحل فظاهرة الانتظار ,تشكل ملمحاً بارزاً في الدراما المصرية لأنها ملمح بارز في تكوين العقل المصري والمجتمع الشرقي كله مولع بالمخلص المهدي المنتظر .

وإذا تحققت العدالة , ما مدى أحقية السلطان في توليته الحكم ؟ وهل تولية السلطة تأتي على يد زبانيته أم باختيار الشعب ؟ في الحوار الديمقراطي بين السلطان

---

[197] - فؤاد دوارة : مسرح توفيق الحكيم , المسرحيات السياسية , (الهيئة المصرية العامة , القاهرة 1986م), ص298؛ عصام الدين أبو العلا : مرجع سابق , ص148.

والغانية التي هى إشارة رمزية دلالية على الشعب المصري الذي اعتقه من العبودية يتضح هذا المفهوم .

الغانية : عليّ أنا أختار ..

السلطان : بالطبع عليك أنت

تختاري ..لأن زمام الأمر كله في

يدك أنت الآن !..

الغانية : بمشيئتي أبقى السلطان !

السلطان : نعم !..

الغانية : وبكلمة مني يتم عزل

السلطان ؟!

السلطان : نعم

الغانية : ومن الذي أعطاني كل هذه

السلطة ؟ المال ..؟

السلطان : القانون .

القانون هنا إشارة إيمائية (مرسل) للطريق الوحيد للحرية التي ينشدها السلطان لذاته , وأيضاً القانون هو الذي يعطي للشعب أحقية انتخاب الحاكم أو عزله إذا سبب لشعبه الشقاء ولكن ما مدى ممارسة الشعب المصري لهذا الحق في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات ؟ إن تحقيق القانون العادل في ظل سماء يخيم عليها الإرهاب جعل الشعب المصري يعيش أحلك ظروفه السياسية والاجتماعية . [198]

تتعدد تنويعات المستوى السيميائي في السلطان الحائر في إشارات غير مبهمة لتنويعات الصراع نفسه ففي الفصل الأول تتمظهر الدلالات السيميائية في الإشارة إلى الصراع بين (الجلاد) في إشارة سيميائية إلى (رجل السلطة) وبين التاجر النخاس كأيقونة سيميائية إلى (الشعب) اذي قبض عليه دون تهمة معلومة وهذا بشهادة أهل مدينته :

---

[198] - فاطمة يوسف : المسرح والسلطة , ص95.

الخمار: ما صنع هذا النخاس :
الكهل ؟ ..ما جريمته ؟ ..كلنا نعرفه
في المدينة ..ما هو بسفاح وما هو
بسارق ؟..

نجد رمز) الخمر (والذي يحمل أيضًا دلالة دينية ، إذ أنه مرتبط بالدم وكأن الخمر (هو) دم السيد المسيح (وذلك انطلاقًا من القصص الديني المسيحي عن " العشاء الأخير " للسيد المسيح ، حيث يشير المسيح أثناء حديثه مع الحواريين ، وذلك بعد أن قسم بينهم الفطائر قائلاً : " : خذوا ، كلوا : هذا هو جسدي " ! ثم صب لهم الخمر وأشار إليهم قائلاً " : اشربوا منها كلكم . فإن هذا هو دمي" " ... ومن ثم صار اقتسام الفطائر وشرب الخمر في القداس المسيحي ذا دلالة على حلول السيد المسيح بكل ما يملأ ه من نفس وروح المؤمن به ، فهو دلالة على الحياة النقية المفعمة بالتضحية ، ومحاولات استشراف السماء ، والخلاص من العذاب وفداء الآخرين . ولكن "الحكيم " يستخدم هذا الرمز بشكل مغاير ، إذ أنه يعتبر رمزًا للحياة بالنسبة ل لمحكوم عليه الذي يقبل على الخمر كتعويض عن / اللاحياة ، نتيجة للقهر الذي يجده . وهذا التحليل الدلالي لرمزية) الخمر (ربما يستدعي لدينا أيضًا التراث الديني الإغريقي ، وبالتحديد أسطورة " باخوس " أو الإله ديونيسوس " إله الإخصاب . ومن هنا يصبح الرمز هو محاولة من" الحكيم" لتعويض فقدان الحياة ، إذ أن الخمر في الأساطير الإغريقية مرتبط أيضًا بالخصب والنماء والحياة، ومحمل بنفس الدلالة الحياتية والجنسية والنشوة ، متمثلا ذلك في أسطورة" ديونيسوس".

ولم يكن غريباًفي هذا العصر أن نجد الكثيرين ممن قبض عليهم دون محاكمة بلا تهم معلومة .. وغير ذلك من السبل التي أعاقت بها مراكز القوى فجر الديمقراطية الحقة ..وجعلوه فجراً بعيداً في نظر الشعب .

المحكوم عليه : الفجر ؟! ..أنه لم
يزل بعيداً ! أليس كذلك أيها الجلاد
؟

الجلاد : دعك الآن من الفجر ..إن
الفجر لم يزل بعيداً .

فحينما تقسو علينا الحياة وتهددنا أخطارها ، ولا نجد سبيلاً أمامنا للفكاك من أحمال ماضينا التي أثقلت كواهلنا ، نحتمي بظلال الحلم ، ونظل نحلم بفجر جديد ..شمس جديدة ..نور جديد .. يأتينا حاملا معه الخلاص الجميل ، حاملاً معه حياة جديدة ، لا يهددها الخوف ولا يضنيها الماضي . وفي سبيل تحقيق ذلك الحلم ، نظل لاهثين وراءه. إذن انتظار الفجر هو ضابط إيقاع الحدث ـ إن صح التعبير ـ والموقف بين الجلاد والمحكوم عليه يعد بمثابة العرض الذي من خلاله يقدم الكاتب الخلفية الضرورية من المعلومات تمهيداً للأحداث المقبلة ومن خلاله أيضاً يستشعر المتلقي أن هناك ظلماً قد وقع على احد الأفراد مما يبين أحد ملامح الصراع القادم وكل ذلك قائم على الانتظار.

وفي مسرحية (إيزيس) للحكيم نجد أن إيزيس هى بطلة المسرحية وعنوانها . ملكة وحاكمة شابة , انتزع م زوجها أوزوريس العرش , وغُدر به . تتحرك طوال الفعل الدرامي بوصفها زوجة ومواطنة في المقام الأول , وحاكمة ترثي لحال وطنها لانتشار الفساد فيه نتيجة عبث طيفون الغادر بأقوات الشعب . ويتمثل دافه إيزيس هنا ـ في المسرحية ـ في البحث عن أوزوريس بمساعدة ابنها حورس وتحاول استعادة عرشها وعرش وليدها .

أما(مرسل) رغبة إيزيس في البحث عن زوجها , فهى تكشفه لتوت خلال الحوار التالي :

"توت : تريدين أن تبحثي عن
زوجك
بنفسك ؟
إيزيس : هذا واجب "

في دلالة سيميائية لضرورة أن يبحث المرء عن وطنه وعن موطن القوة فيه ولا يتركه للفساد الذي استوحش في المجتمع ولايقنع بما هو قائم فالبحث والرحلة

تساعد المرء في اكتساب الخبرات فنحن لسنا نفس الأشخاص عند بداية البحث في ضمير الوطن وبهذا يتحدد (مرسل) الشخصية هنا في شعورها بالواجب وهو شعور يجب أن يلتزم به الحكام والمسئولين في الوطن فالحاكم العادل هو الذي يشعر بتلك المسئولية وأن الشعور بها فعلا هو بداية الطريق نحو الإصلاح . أما (المفعول) أو المبحوث عنه هنا , فهو (أوزوريس . وبالرغم من أهمية الدور الذي تقوم به إيزيس هنا إلا أن المؤلف لم يسبغ عليها مواصفات ترفع مستوي مكانة بنائها ؛ إذ إن دورها لا يتعدي المستوي الثاني من مستويات بناء الشخصية , وهو مستوى (العامل) أي مستوى تركيبة السرد .

وهو مستوى لا يضيف فيه المؤلف أية مواصفات تكميلية تضفي على الشخصية أبعاداً إنسانية , تثير معها عواطف المتلقي ؛ فعلاقتها بزوجها لا تتبين إلا في المنظر الأول من الفصل الثاني , وفيه يعلو صوت الفكر على نبرة المشاعر , ولا تعبر إيزيس عن رد فعل إنساني طبيعي لا مرأة وجدت زوجها المتغيب . وفي المنظر الثاني من الفصل الثالث , حيث تحرش حورس بطيفون , لا نري عاطفة أم يُسلب منها ولدها الوحيد , بل نرى فاهاً آخر يتحدث عن الموقف . ولنتأمل الحوار :

"إيزيس : نستطيع إذاً من موضعنا
هذا أن نرقب المبارزة .
توت : لا انصحك بهذا ؛ إنه مشهد
قد لا يحتمله قلب أم .
إيزيس : إني احتمله

وتبدو الشخصية ـ طوال الفعل الدرامي ـ مسلوبة الإرادة , ولا تقوم بالفعل بوازع منطقي , أو بدافع إنساني طبيعي , وإنما تتحرك كأن قدراً خفياً يدفعها دفعاً نحو تحقيق الفعل , وإذا كانت إيزيس كانت قد أعلنت قبلاً أنها مدفوعة إلى البحث عن زوجها بدافع (الواجب) أو (امسئولية) , فإنها تعيده إلى مصر لهدف آخر :

الملك : نعم . فهمت . من حق الملك
أوزوريس أن يعود إلى بلاده
لاسترجاع عرشه .
أوزوريس : ليس العرش هو الذي
يدعوني .
إيزيس : حقاً ...زوجي لم يفكر في
ذلك .. ولكن مكاننا على كل حال و
أرضنا .
أوزوريس : وعلى شط نيلنا .
إيزيس : نعم نيلنا .

ويكشف الحوار السابق عن عدم وجود دافع منطقي للعودة إلى الوطن , وبالرغم من المخاطر التي تدركها إيزيس في عودة "اوزوريس إلى مصر " .

ويرى عصام الدين أبو العلا : أن مستوى بناء إيزيس لا يخرج عن المستوى الثاني من مستويات بناء الشخصية ؛ إنها مجرد عامل Actant يتحرك في الفعل لتنفيذ إرادة واعية واضحة نابعة من تكوين الشخصية . أما كونها ملكة , أو حاكمة فهو مجرد مسمى فقط ؛ إذ ليس لها جنود أو خدم أو وصيفات ,نراها وحيدة في صدر الفصل الأول كأنها إحدى الفلاحات الفقيرات , وليس من المنطقي أن تقلب ليلة واحدة _ وهى زمن غياب أوزوريس ـ منطق الحال الذي تعيش فيه إيزيس , فتتحول من سلطان ملكة إلى مجرد امرأة تبحث عن زوجها الغائب.

أما أوزوريس حاكم مصر السابق فقد خلع المؤلف عليه صفة العلم بشئون الزراعة , وأغفل ما دونها من صفات الملك المنتزع عرشه غدراً ؛ شخصية حالمة لا واقعية فيها , ولا يعدو مستوى بنائها أكثر من المستوى الأول (القوى الدافعة المنطقية) .

يجعل المؤلف من الحاكم المصري أوزوريس مجرد زريعة لإثبات فكرته التعادلية : احكم بين العلم والسلطة , أو كما يقول توفيق الحكيم في البيان الذي يذيل

به المسرحية : ما هى حقيقة الصراع بين أوزوريس وطيفون ؟ ربما كان في نظر المعاني الحديثة صراعاً بين رجل يعرف كيف يخدم الناس , أي بالمعنى العصري أيضاً : بين رجل العلم ورجل السياسة .

ويكشف تحليل الفعل الدرامي خطأ مقولة توفيق الحكيم السابقة في تحديد الصراع في المسرحية ؛ إذ ليست هناك منازلة بين أوزوريس وطيفون سواء على المستوى السردي أو التجسيدي للأحداث ,وإنما هناك مؤامرة من طرف وحيد يقوم بها طيفون وأعوانه ضد أوزوريس دون أية مقاومة من أوزوريس .

وشخصية طيفون يبين أثرها منذ المنظر الأول من المسرحية , ملك طاغ , يسلب أعوانه حقوق الناس , كما سلب هو عرش البلاد , يمتلك أسباب السلطة : الحاشية والجنود والأعوان , يحاول أن يرد دعوى إيزيس ببنوة حورس لأوزوريس لعدم علمه بحقيقة الأمر ,وما أن يكشف الشعب حقيقة حورس ينسحب بهدوء ليهرب بعيداً .

طيفون الحاكم الآني هو أكثر الشخصيات ثراء في بنائها فهو ملك قادر على أن يحمي نفسه , كما كشف سابقاً عن قدرته على انتزاع العرش من أخيه بالحيلة . وهو نموذج الشر في انقى صوره ؛ ولهذا يشغل المستوى الثالث من مستويات الشخصية في جدول بافيز .

يقسم المؤلف الشخصيتين المساعدتين (مسطاط وتوت) إلى موقفين متعارضين لتأكيد فكرته ؛ غذ هما كاتبان يسجلان كل ما يحدث في مصر للتاريخ وللذاكرة القومية الدافعة الناهضة , ومحايدان في موقفهما من كافة الأحداث الجارية , ولكن مسطاط يؤمن بأن فكر أوزوريس وأسلوبه في الحكم هو قيمة مثالية لا بد من انتهاجها , أما توت فيرى أن الوسيلة مهما كانت رخيصة يمكن تبينها طالما أنها تؤدي إلى غاية مثالية . وحين تدبر إيزيس خطة حصول حورس على مُلك أبيه ,يقرر مسطاط الابتعاد ؛ لأنها تتوسل في تحقيق هدفها السامي بحيل عملية , بينما يبقى توت ليدي دور كاتم الأسرار وحده , ونعرف خلال حواره مع إيزيس ما يدور في عقلها من أفكار .

أما شخصية شيخ البلد كرمز للحاكم الثانوي فيرسمه المؤلف بعناية ملحوظة ويُسبغ عليه صفات إنسانية واضحة منذ صدر المسرحية ؛ فهو جشع يسلب الفلاحات طيورهم في المنظر الأول من الفصل الأول , ويساعد الملك طيفون في وضع الصندوق الذهبي في النهر في المنظر الثالث من الفصل الأول . وفي المنظر الأول من الفصل الثالث يحيك مؤامرة القضاء على طيفون مع إيزيس جزاء المال , وفي المنظر الثاني من الفصل الثالث يثني طيفون عن عزمه في قتل "حورس" وفي المنظر الأخير من المسرحية يسوق الشعب لمناصرة إيزيس خفية".

فشخصية شيخ البلد باعتباره رمز من رموز الحكم والسلطة تمثل أيقونة لشيخ البلد الواقعي الذي يسعي إلى كسب آمال بأية طريقة أو وسيلة مشروعة أو غير ذلك .

تبقى شخصية ملك بيلوس الذي يضعها المؤلف كعامل مساعد لإيزيس في المنظر الأخير من المسرحية ؛ حيث يحكي للشعب قصة إقصاء أوزوريس ملكهم وحاكمهم السابق عن مصر في صندوق ذهبي , ويجعل الشعب يصدق حقيقة بُنوة حورس لـ أوزوريس في عرش أبيه ؛ ولذا لا تعدو شخصية ملك بيلوس في بنائها أكثر من كونها مجرد (عامل) Acant في المستوى الثاني من جدول (بافيز) .

وفي مسرح عبد الرحمن الشرقاوي "الفتى مهران" , و " النسر ألحمر" , و"عرابي زعيم الفلاحين" نجده يؤكد على دلالات عديدة أولاها : تلك العلاقة الوثيقة بالمادة التاريخية المصرية والعربية , خاصة أن تلك الفترة المحتشدة بالعمل النضالي المصيري في حياة الشعوب العربية , مثل المواجهة العنيفة للتتار والحملات الصليبية والمقاومة ضد الإنجليز والفساد الداخلى متمثلاً في الهيئات الحاكمة التي تولت أمورنا .

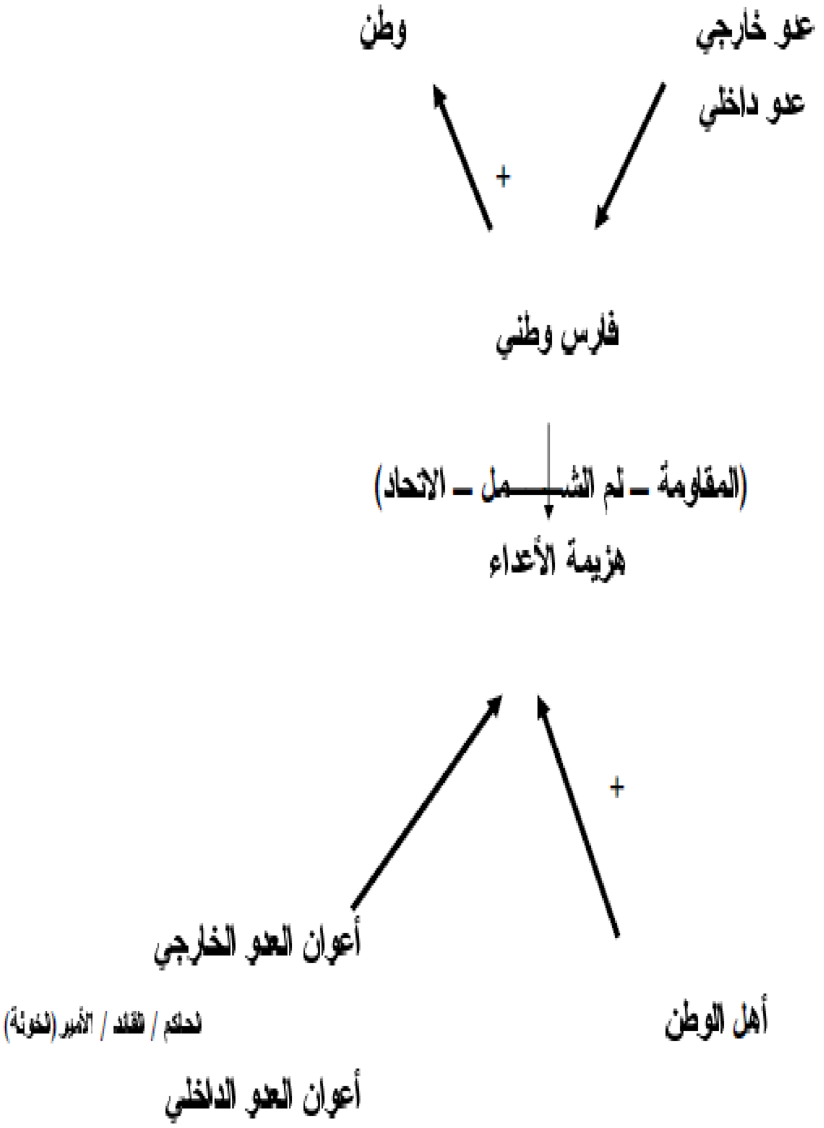
فالشرقاوي في تلك المسرحيات نجد عنده دلالات عديدة أشارت إلى دور الحكام وبطولاتهم حيث تحتوي " النسر الحمر" على جزئين "النسر والغربان " والنسر وقلب الأسد" يؤكد على بطولة شخصيات (حاكمة) سطرت صفحات مضيئة في التاريخ العربي , مثل شخصية الحاكم صلاح الدين الأيوبي , والزعيم أحمد عرابي , ولكنه في الفتى مهران يخلق شخصية لبطل من تربة مصر ينتمي لرجال

مصر البسطاء الذين دافعوا ضد مظالم ومفاسد الحكام والقواد المماليك والشركس , الذين مصوا دماء الوطن ونهبوا مقدراته وإمكانياته والذين حكموا مصر في القرن الخامس عشر , كما أن الفتي مهران هو أحد أبناء الشعب الذي دافع عن أرض مصر ضد الغزو التتاري الشرس وأطماعهم الدموية , فجعل من مهران بطلاً يوازي في بطولته بطولة حكام شرفاء القلائل حكموا مصر كصلاح الدين الأيوبي وعرابي .

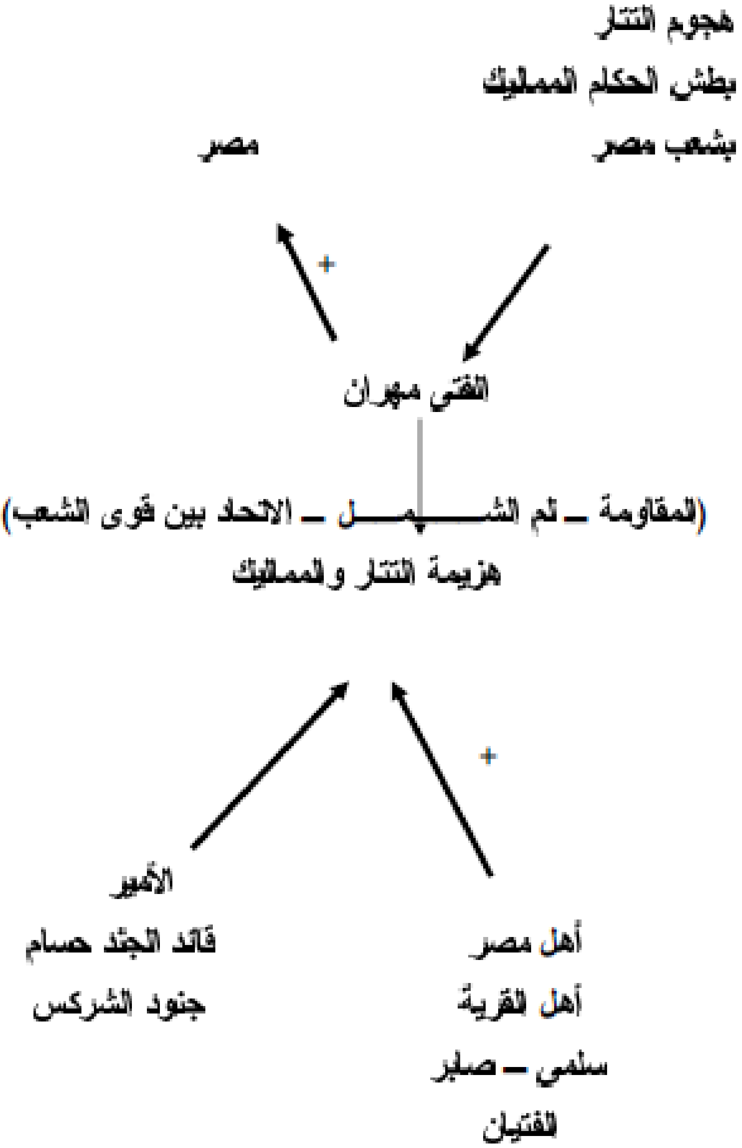
إن البنية التي تجمع تلك الدلالات السيميائية المتمحورة حول شخصية الحكام في مسرح الشرقاوي , تتأكد من خلال تعاملنا مع البنية الأساسية بكل عناصرها , فلو أننا وضعنا لها هذا الشكل المجرد لوجدناها مشتركة بين هذه الدرامات الأربع .[199]

---

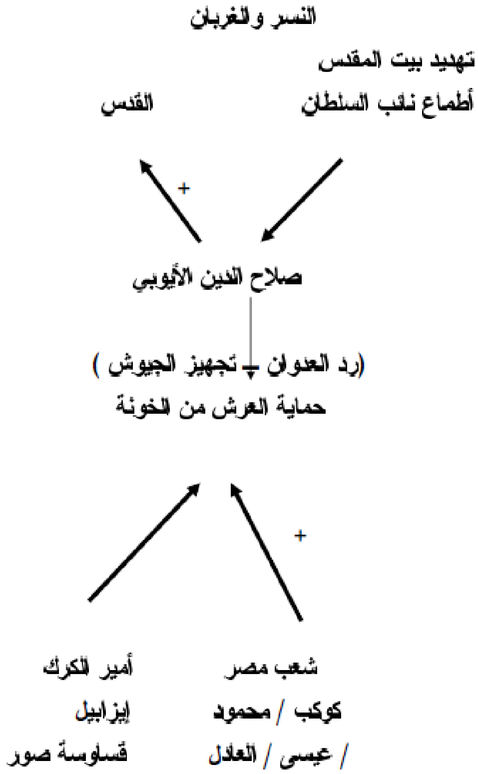
[199] - راجع باستفاضة سامية حبيب :دلالة المقاومة في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي(سلسلة دراسات أدبية , الهيئة المصرية العامة , القاهرة 1997م) , ص93



ونجد تلك البنية الدلالية في دراما الفتى مهران كالتالي :



وفي مسرحية "النسر ألحمر" نجد الدلالة نفسها قائمة في الجزئين , مع بعض تبديل طفيف لا ينفي أي عنصر من عناصرها السميائية , بل هو تبديل في حجم القوى وخطورة القضية . فالمرسل في "النسر والغربان " هو أمير الكرك الطامع في زهرة المدائن (بيت المقدس) , فيخرق الهدنة مع السلطان المصري , ويعتدي على قافلة الحجاج ليثير ثائرة الحرب من جديد , والمرسل في "النسر وقلب الأسد " , الحملات الصليبية , وهى القوى الغاشمة التي تجمعت فيها أطماع جيوش ملوك وامراء وحكام أوربا بعد أن استثارهم أمير الكرك , لمناصرة أطماعه تحت لواء الدين والعصبية العرقية , فتكون النية في وجهيها كالتالي :



وفي النسر وقلب الأسد نجد الدلالات السميائية وبنيتها كالتالي :



ونجد أن العلاقة "مرسل / ذات فاعلة " تجكمها طبيعة البنية الكلية نفسها , وهى "عدو / وطني" أي أنها علاقة ضدية صراعية منذ بداية الفعل الدرامي , وحتى نهايته , لكن ما يزيد في هذه المسرحيات أن العدو له وجهين , أولهما خارجي ,

والآخر داخلي على الذات الفاعلة مواجهتها معاً . فالقوى الخارجية فتسعى للتحالف مع أي الجبهات التي تحقق لها أهدافها , وهى الثروة , الجاه , والنفوذ , أي أننا أمام مرسل مزدوج القوى تتحدان معاً ضد الذات الفاعلة التي هى قوى وطنية تستمد عونها من القاعدة الشعبية العريضة , فالمرسل إما أن يكون إيديولوجياً , وفي الحالة ألولى لا يكون المستقبل فردياً وإنما جماعياً . إن المرسل الخارجي في النماذج السابقة , يعد قوى حاكمة/ خارجية أجنبية تطمع في أرض الوطن وتحشد كل وتها للهجوم على أرض الوطن , وهم التتار والحملات الصليبية المكونة من جيوش حكام ممالك أوروبا والأسطول الانجليزي المشهور بقوته في أعالي البحار , وتتجه جيوش هؤلاء الحكام إلى أرض مصر أو أرض بيت المقدس أولى القبلتين وثالث الحرمين مهد المسيح ومعراج النبي صلى الله عليه وسلم ورمزيتها الروحية في نفوس أتباع الديانات الإبراهيمية وبوصفها ملاذاً للأنبياء ومهبطاً للوحي والرسالات .إن تهديد القوى الخارجية قائم منذ بداية الحدث الدرامي , وحتى نهايته , وبين البداية والنهاية ,تدور رحى الفعل الدرامي بينها وبين الذات الفاعلة ؛ أي أن الفعل الدرامي قائم على تكنيك المقاومة ضد ظلم الحكام الظلمة وضد العنف والقهر والموت ما قبل الموت , ومن خلال حشد كل القوى الوطنية ولم الشمل لمواجهة الخطر المهدد , فالتتار قوى حربية بوصفها عصابات سطو وسرقة وسفك دماء في جنوب شرق آسيا ثم امتد نشاطها الإجرامي الدموي إلى دار السلام ؛يث الخلافة الإسلامية رمز إقامة شرع الله على أرضه ولم شمل المسلمين في بغداد ثم امتد نشاطها الإجرامي إلى الشام ومصر تهدم كل آية من آيات الحضارة العربية الإسلامية والعربية ومظاهر التقدم , وتبطش بالشعوب لأجل المال والثروات , إن هجوم التتار على مصر معناه تدمير حضارتها , مثلما حدث مع البلاد الأخرى مما يدفع مهران إلى رفض اشتراك الفتيان في "حملة السلطان على بلاد السند / عبد الناصر وحرب اليمن " لأنها حملة تخدم مصالح طبقة التجار , بينما هجوم "التتار/ العدو الصهيوني" يهدد مصر كلها شعباً وأرضاً وحضارة , بل ويخطو الفتى مهران الخطوة الأهم وهى حشد شعب مصر كله لصد الحملة , فيرسل الفتيان لجميع الشباب , وحشد المقاتلين على حدود مصر .

وكذا يفعل صلاح الدين الأيوبي عندما يجد احتشاد الجيوش الأوربية ضده , من أجل احتلال بيت المقدس , فلا يملك سوى الخروج إلى بلاد الشام على رأس الجيش المصري , داعياً كل الملوك والأمراء العرب والحكام بجيوشهم للانضمام إليه .

ويجد الزعيم الشعبي عرابي نفسه أمام اختيار واحد لا ثاني له , وهو وزير الحربية وقائد جيش مصر , ألا يتقاعس (وهو في موقع المسئولية) عن صد الهجوم الإنجليزي على الإسكندرية بحجة حماية الدائنين في مصر , بينما الهدف المستتر هو احتلال مصر بالتواطؤ مع الحاكم الخائن الخديوي توفيق , فيحشد عرابي الجيش في الدلتا والإسكندرية ؛ لصد الهجوم , وتتحد معه القوى الوطنية في الجيش وخارجه .

وفي الوقت الذي يسعى البطل / الفاعل لحشد القوى الوطنية , تقف أمامه جبهة تملك النفوذ والقوة (مراكز القوى في عهد عبد الناصر) لتناهض فعله وتشكل معوقاً أساسياً له , فأمير الجيزة يحارب الفتيان , ويشعل الفتنة حول مهران وعلاقته بسلمى مما يحطم الصورة المثالية التي رسمها الفتيان وأهل القرية له .

بجير : أيمت حباً يا مولاي ليكلا
يصبح أسطورة ..لنشوهه , ولنسقطه
من الأعين ..فلندفعه من عليائه ؛ كي
يتحطم ..هو تمثال فليتهشم .
الأمير : وكيف ؟ أتكذب ؟
بجير : أو لم تكذب من قبل ؟ .. اجل
فلتكذب لنركب أدوات الصدق
عناصر تلك الأكذوبة ..ولتكن
الأكذوبة ضخمة ..حتى لايقوى
إنسان أن يفضحها أو يحبسها ,
اكذوبة لتلوث صفحة مهران
وصلابته , سيعرض عنه كل الناس

ويستغيشون ثيابهم إن مر عليهم ,
ليعذب من تحقير الناس , فهو رهيف
الإحساس.200

ويتعرض صلاح الدين لقوى داخلية / مراكز القوى في عهد عبد الناصر وفي عهد السادات من بعده . ذات نفوذ هى الأخرى ؛ تتمثل في " النسر والغربان" في نائب السلطان واتباعه من المتسلقين والمأجورين , إن نائب السلطان يطمع في العرش وتولى الحكم في مصر .لهذا يخطط لاغتيال السلطان صلاح الدين غير عابئ بخطورة خطته على سلامة الوطن الذي يتهدده الخطر الخارجي , لكن أصدقاء صلاح الدين من أفراد الشعب خاصة محمود كاتب خيال الظل ,وكوكب ممثلة خيال الظل , يكتشفان المؤامرة ويتعاونان لإنقاذ صلاح الدين , وينجحان بالفعل.[201]

ويعد أمير المغرب وخيانته للقضية العربية ببيع أسرارها للأعداء , الخطر الداخلي الذي يتهدد نجاح صلاح الدين وانتصاره في الحروب الصليبية . عن أمير المغرب الخائن يرفض إمداد صلاح الدين وجيوشه وهم على خط النار في القدس بالطعام والوقود والرجال , بينما هو يبيعها للأعداء , ويحقق ثروات طائلة , وهو لا يكتفي بهذا بل يقدم المساعدات للجيوش الصليبية الغازية , فيسمح بمرور قواتها من المياه الإقليمية لبلاده , ويزود سفنها بالوقود اللازم . ويستغل أمير المغرب الموقف ويحقق ثروات طائلة مقابل الاتجار في الوقود والطعام وغيرها . مما يؤكد على عنصر مهم من عناصر البنية والدلالة السيميائية لصرة الحاكم في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي فهو إيقونة موجودة في الواقع العربي / الأمير الخائن أو الحاكم العميل بما يقوم به من تواطؤ بين العدو الخارجي وبين الحاكم الخائن الداخلي .

إن الذات الفاعلة الممثلة في "الفارس الشجاع" الذي يواجه محنة بلاده بكل جسارة في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي مهران وصلاح الدين , يواجهون عدواً له

---

200 - عبد الرحمن الشرقاوي : الفتى مهران , 146.
201 - سامية حبيب : دلالة المقاومة , ص98.

الملامح نفسها فالتتار والصليبيون ومن تواطأ معهم في الداخل من حكام خونة ومراكز قوى ممن لهم مكاسب ومرامى من وجودهم مثل أمير الجيزة , وبجير وأمير المغرب. يمثلون جميعاً قوى عنيفة تمتلك الأسلحة المادية والقوى العسكرية , كما تمتلك سعة الحيلة والتخطيط الماكر للمؤامرات الدنيئة , مما يشكل تحدياً سافراً لا تجد (الذات الفاعلة) حياله , غلا التصدي والمواجهة النابعة من الإيمان القوى بنصر الله وهو جانب يؤكد عليه كُتاب مسرح الستينيات باستمرار والإيمان بتراب الوطن ورجاله , فتقدم الذات الفاعلة على خطة للمواجهة , قوامها اتخاذ قرار المقاومة وحشد الشعب , والتصالح مع القوى الداخلية . أما قرار المقاومة فينبع من الذات الفاعلة في عزم أهل الوطن , والذين هم أهل مصر في الفتى مهران , وأهل مصر والشام والبلاد العربية كلها في النسر الأحمر . إن نجاح (الذات الفاعلة / الفارس الوطني) في حشد أهل الوطن للوقوف في وجه الحاكم الظالم والخائن يرجع إلى وحدة الهدف والقضية التي يسعون جميعاً لها , من هنا نجد من الطبيعي أن تحتل القوى الوطنية دائماً في البنية الجامعة لمسرح الشرقاوي , مكان المساعد للذات الفاعلة .

أما البعد الآخر لفعل الذات الفاعلية ؛ غي التصالح مع القوى الداخلية من اجل ضمها إلى جانب القوى المساعدة , فهو فعل يفشل في البنية بصورها الثلاث السابق تحليلها , فتصالح مهران مع أمير الجيزة, وتحييد الصراع الدائر منذ بداية النص بينهما يفشل , عن مهران يقبل هذا التصالح عندما يعده الأمير بقيادة الجيش , حيث يرى مهران في هذا الوعد فرصة ذهبية لتحقيق خطته وهى حشد القوات على الحدود لصد غزو التتار لمصر , في حين اتخذ أمير الجيزة هذا الوعد خطة محكمة لهدم صورة مهران أمام الفتيان وأهل القرية , وإظهاره فيظهر الباحث عن مصالحة الخاصة والخائن لآمال الجميع فيه , وبالفعل تنجح خطة الأمير , وتفسد علاقة مهران مع الجميع .

يأتي تصالح صلاح الدين مع أمير المغرب مخيباً لتوقعات صلاح الدين بعد رفض أمير المغرب إمداد الجيوش العربية بما تحتاجه من مؤن وسلاح ,بل إن أمير

المغرب يخون أسرار صلاح الدين , ويشر لريتشارد قلب الأسد بخط سير قافلة الإمداد القادمة من مصر لقوات صلاح الدين , فتهاجمها قوات ريتشارد , وتحول دون وصولها ووصول خيراتها إلى القوات المحاربة التي تعاني أيما معاناة من الجوع والعطش.

وتعد العلاقة (مساعد ـ هدف ـ ذات فاعلة) مكملة للعلاقة السابقة , حيث يحتل أهل الوطن دائماً مكان المساعد , بل ويمكننا أن نحلها أحياناً محل الذات الفاعلة , عندما يكون الفعل جماعياً مثل معركة حطين وعين جالوت ضد الصليبيين , ففي هذه المعارك تحتل القوى الجماعية مركز الفعل , ويذوب الفرد في المجموع أمام الخطر.

على أن القوى الوطنية وأهل مصر , كما في مسرح الشرقاوي ليست كتلة مجردة , بل تبرز فيما بينها شخصيات فردية تلعب دوراً جوهرياً في البنية الدرامية والدلالة السميائية مثل سلمى والعمدة طه ووائل وصابر , فهم جميعاً يناصرون مهران , ويمثلون أصوات أهل القرية ضد ممارسات الأمير ورجاله .

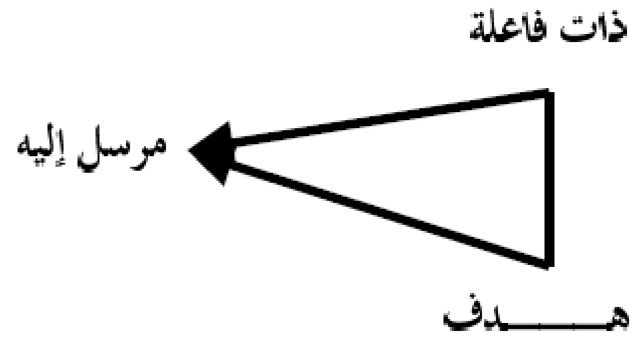
ويقف العادل , وعيسى ومحمود وكوكب وهمام مع أهل مصر والشام إلى جانب صلاح الدين الأيوبي مؤزرين مناصرين له ضد أعدائه . الأمر الذي يمكننا القول أن هذه الشخصيات على المستوى الدلالي والسيميائي هي رمز للوعي الفكري الذي يؤهلهم لإسداء النصيحة الصادقة للحاكم العادل أو ربما ـ المستبد العادل المبارك ـ رغم أن المستبد لم يكن عادلاً أو مباركاً في يوم من الأيام ؛ إنه تعظيم لصورة القوة حتى ولو خلت من وجه الإنسان !!.

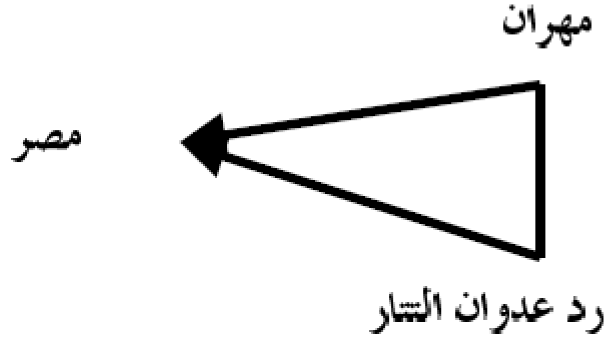
هذه الشخصيات القادرة على حشد الجماهير المتحمسة للدفاع عن الوطن ضد العدو الداخلي متمثلاً في النظام الحاكم الفاسد وأعوانه وكذلك ضد العدو الخارجي بما يؤول البطل أو الحاكم العادل للنجاح في جزئي دراما " النسر الأحمر" يمكن رصد ملمحا مهما للقوى المساعدة لصلاح الدين في إشارة سيميائية لشعب مصر حيث توحد نسيج المة المصرية من المسلمين والأقباط أمام الغزو الصليبي , فنجد عيسى قائد جيوش صلاح الدين , وهمام البسيط الذي يتطوع للاشتراك في الحرب في سبيل

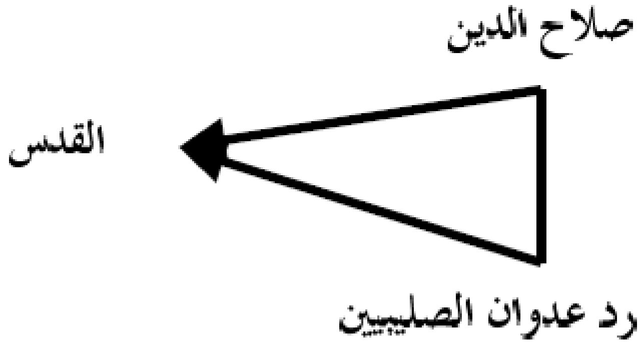
الدفاع عن القدس العربية , جنباً إلى جنب مع المسلمين , مما يعد إشارة سيميائية إلى عدالة القضية التي يدافع عنها البطل طوال الحدث الدرامي .

وتعد العلاقة ذات (فاعلة ـ مرسل إليه) من أقوى العلاقات في دراما الشرقاوي التي تلسن على شخصية الحاكم أو الحكام الخونة حيث تربط الطرفين روابط ووشائج قربى , فكل فعل للذات الفاعلية تذهب محصلته النهائية إلى المرسل إليه , وهو دائماً الوطن . إن الوطن يعاني من نير الظلم والقهر والاستبداد على يد المحتل أو المستعمر الغاصب أو الحاكم المستبد الظالم فهو يستنهض أبناءه للذود عنه , وما نهوض الأبناء إلا صورة من صور النضال والاستشهاد في إيمان , بأن الدماء ثمن بخس لحرية الوطن .

ونستطيع باستخدام المثلث الأيديولوجي الذي يهتم بتحليل الفعل الفردي للذات ونتائجه الاجتماعية والتاريخية أن نجد هدف البطل في صراعه مع الحاكم الخائن أو المستعمر , هو دائماً الوطن .







ويتصدى الشرقاوي في مرواغة سيميائية لفساد الحكم والحاكم وحاشيته في مسرحتي ثأر الله " الحسين شهيداً , الحسين ثائراً " من خلال سيرة الإمام الحسين بن على في المرحلة الأخيرة منها الخاصة بصراعه من "آل أُ◌ُ◌ُمية" , ذلك الصراع الذي دفع فيه الحسين حياته ثمناً للحفاظ على مبادئه ورفضه التنازل عنها . إن إشارات الصراع على الحكم بين الحسين بن على , ويزيد بن معاوية , يعد تاريخياً استمراراً لصراع أبويهما "على بن إبي طالب " , "معاوية بن أبي سفيان" على خلافة المسلمين بعد مقتل (عثمان بن عفان) فقد توزعت الآراء والرغبات بين رغبة بني أمية الاستئثار بالحكم إلى آل الرسول وخاصة (على بن أبي طالب) إن هذا

الصراع وإن كان في جانبه دينياً إلا أنه يحمل جانباً سياسياً بالدرجة الأولي , ومن ثم فهو يتطلب مهارة في التخطيط ودهاء سياسياً .

لقد نشأ الصراع بين الحسين ويزيد على آلية صراع الآباء نفسها فبقراءة المسرحية الأولى (الحسين ثائراً) تتضح معالم الصراع نفسها الذي يتجدد بين الأبناء بعد وفاة معاوية بن إبي سفيان , الذي انتصر في الصراع الأول على "على بن غبي طالب" ونجح في نقل الخلافة الإسلامية إلى دمشق وتأسيس دولة بني أمية . عن رغبة يزيد بن معاوية في وراثة عرش أبيه , وتولى خلافة المسلمين تعني تأسيس فكرة الخلافة الوراثية في الدولة الإسلامية مما أوجد مقاومة من المسلمين في كل مكان , خاصة أهل المدينة الذين يريدون اختيار خليفة آخر من غير آل أُمية بعد أن فعل بطشهم بالمسلمين فعله طوال حكم معاوية .

لذا فقد جاء اختيارهم ومبايعتهم للحسين بن على عن قناعة واختيار حر , فالحسين لم يطلب البيعة ولم يرشح نفسه لها , عن الحسين مسلم يرفض رغبة (آل أُمية) في تحويل الخلافة الإسلامية إلى نظام وراثي وليس شورى كما أقر المبدأ الإسلامي .

من هنا , يأتي مأزق المرواغة السيميائية وإشارات الشخصية المحورية "الحسين" ذاتها . إن الحسين يرفض إعطاء البيعة ليؤيد باعتباره مسلماً فرداً , ليس طمعاً في الخلافة , ولكن إخلاصاً لمبادئ الدين الذي آمن به وتزكية لتقليد إسلامي أرساه الرسول صلى الله عليه وسلم .

الوليد : أن تكن أعطيت عقد البيعة
الأولى بإكراه
فبايع من جديد
أنت مدعو إلى البيعة بالحسنى ..
فبايع ليزيد .
(........)

الحسين : والحق والحرمان والعدل

الشريد أيستر من ؟

(منتفضاً) لا لن أجامل في مصير

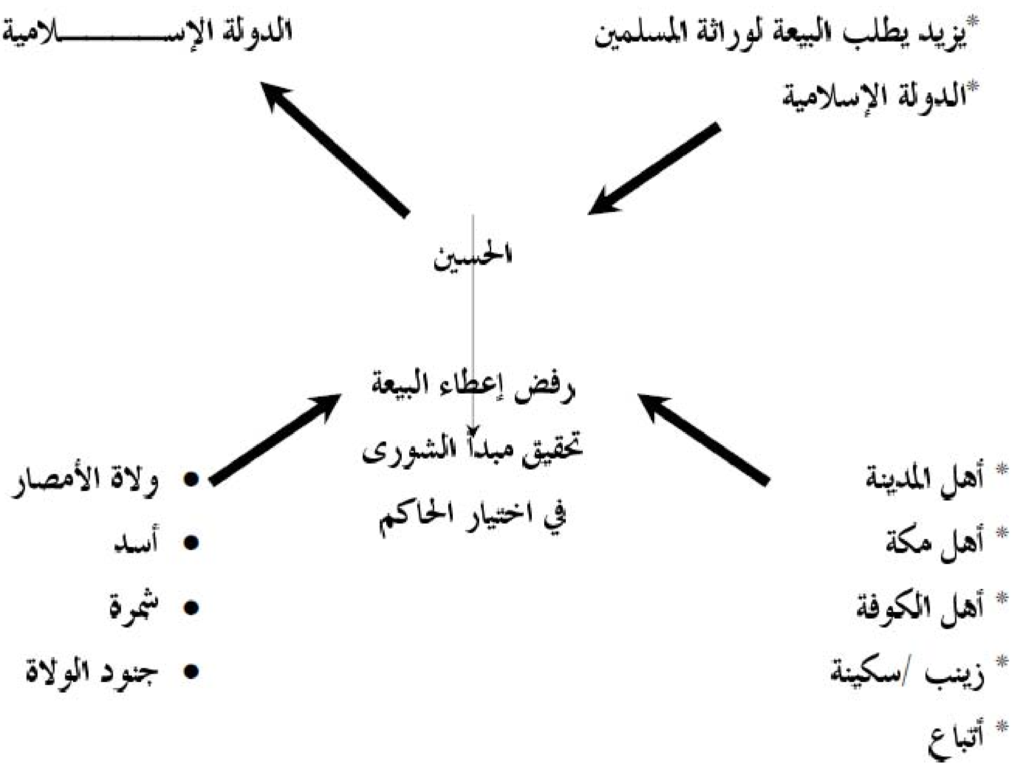
المسلمين

ولن أهادن أو أصانع ..[202]

إن موقف الحسين واضح ودعائمه قوية , ولكن أمام إصرار يزيد ابن معاوية في الحصول على مبايعته , يتشكل فعل الصراع داخل الحدث الدرامي في النصين .

فالفعل يعتمد المرواوغة السيميائية وتكنيك المطاردة من كليهما للآخر , الحسين يطارد رغبة يزيد و ويخرج من المدينة متجهاً لأكثر المدن مبايعة ومناصرة له وهى مدينة الكوفة بالعراق , حاشداً معه أنصاره "مريديه " بعد أن أخذ البيعة من أهل المدينة والجزيرة العربية كلها , حتى اليمن والحبشة ومصر , لكن كل هذا الاحتشاد الشعبي من الأمصار الإسلامية خلف الخسين , لا يثني يزيد عن عزمه , وهو يمتلك بيده صولجان الحكم وأمر الولاة في كل المدن الإسلامية , ويلجأ بشكل علني إلى قتل وتدمير كل من يعارضه من الولاه أو القوى الشعبية , ومن هنا يمكننا قراءة الإشارات التي يرسلها النص على النحو التالي :

[202] - عبد الرحمن الشرقاوي : الحسين ثائراً , ص31.



هناك رسالة واضحة ومحددة يرسلها يزيد بن معاوية في بداية النص , يطلب فيها من الوليد بن عتبة والي المدينة الحصول على بيعة الحسين له بتولى خلافة المسلمين , إن يزيد ـ بشكل سياسي ـ يود الحصول على مبايعة الحسين لما يمثله الحسين من مكانة معنوية في , قلوب المسلمين على أنه ابن بنت النبي صلى الله عليه وسلم ولا يوجد على ظهر الأرض ابن بنت نبي غيره , خاصة أنه آخر نسله من الأحياء بعد موت شقيقه الحسن , إن يزيد يحاول أن يعطي لشخصيته ولحكمه بهذه المبايعة شرعية دينية , يؤسس عليها حكمه السياسي في الأساس .وهو الخلاص بالقتل , وهذا يعني شرعية حكم آل أمية جميعاً بسبب اندثار نسل الرسول صلى الله عليه وسلم بالموت , مما يؤهل المسلمين ف أرجاء البقاع الإسلامية لقبول انتقال الخلافة إلى بيت آخر.

رغم أن الحسين يعي سبب رغبة يزيد وبعدها الديني , إلا أنه لا يعي تماماً مخاطر عدم المبايعة , ذلك لأنه شخصية ـ كما يقدمها الكاتب ـ تتصف بالنقاء والطيبة والبراءة والتمسك الشديد بسماحة الإسلام , مما يجعله يخسر في النزال الذي زج بنفسه فيه ؛ لأنه نزال له آليات أخرى فالعلاقة (مرسل ـ ذات فاعلة) علاقة ضدية تتعارض فيها الرغبات ووسائل تحقيقها . فتولى يزيد بن معاوية الخلافة يعني ضمن ما يعني تحديد دور الحسين وربما موته , كما يعني صورة من صور الحكم البعيدة عن روح الإسلام , ونظمه التي أرساها الرسول صلى الله عليه وسلم وخلفاؤه الراشدون , كما أن تولى الحسين يعني قيام نظام خلافة إسلامي , يتسم بالمثالية والروحانية , وأكثر من اتساقه بالواقع ومشكلاته.

إن رغبة الحسين تعارض يزيد , ورغبة يزيد تعارض رغبة الحسين , تلك هى آلية البنية التي يسير عليها النص ويلاحظ أن الجزء الثاني لم تتغير به ملامح البنية ودلالتها السيميائية ما يجلنا نعده نصاً واحداً امتد كثيراً بين يدي المؤلف فلم تكن هناك مبررات درامية أو أشارات سيميائية واضحة تجعل من معالجة الموضوع تمتد في جزئين .

العلاقة " مساعدة ـ ذات فاعلة ـ هدف / معارض ـ ذات فاعلة ـ هدف " يحكمها التصارع والتناحر فالمساعد في الفعل الدرامي ؛ هم أنصار الحسين ؛ أي أهل المدية ومكة والكوفة وأتباع الحسين , في حين يعد المعارض هم أنصار يزيد ومنهم ولاة الأمصار العربية والإسلامية ممن عملوا تحت لواء خلافة معاوية بن سفيان ووجدوا أنفسهم مضطرين إلى مبايعة يزيد خوفاً من بطشه , مثل الوليد بن عتبة والي المدينة , ومنها المنتفعون من حكم آل أُمية من التجار وأصحاب الأراضي والحرف . إن هذا الوضع الدرامي بما يحمله من إشارات سيميائية للحكم والحاكم والحاشية والمنتفعين من الحكام ومراكز القوى الذي يخلقه النص , يعني انشطار المجتمع الإسلامي إلى نصفين , يقف كل منهما أمام الآخر, وهذا يعني نتيجة مأساوية في النهاية , ذلك أن (وجود المجتمع في خانتي المساعد والمعارض , يعني أن هناك انقساماً طارئاً تتصارع فيه أيديولوجيتان متعارضتان) .يخفى هذا الانقسام حول مبدأ

إسلامي أساسي وهو شورى الخلافة , تحزبات قبلية وشعوبية ظهرت في المجتمع الإسلامي بعد رحيل النبي صلى الله عليه وسلم هادمة روح الإسلام , وهى الانضواء تحت لواء واحد ينظم الحياة القبلية التي أتي عليها .

كما يلاحظ\أن الذات الفاعلة في النصين فرد , وهو ما يختلف عن النموذجين السابقتين حيث كانت الذات الفاعلة جماعة , لكن الفرد أي الحسين في هذه البنية , ليس فرداً عادياً , لكنه فرد يمثل إرادة إلهية , وهى روح الإسلام ومبادئه , لهذا يصمم الحسين على مواصلة الطريق حتى النهاية إرضاء لله ورسوله وحباً في المكافأة المتوقعة , وهى الاستشهاد في سبيل الله .

إن الحسين يطل يستمد تعاليمه من الإسلام , وهو في إصراره الدفاع عنها ضد من يتحمسون بها , إنما يستمد قوته من أتباعه المسلمين البسطاء , الذين مازلوا يحلمون بالمجتمع الإسلامي المثالي , الذي وعدوا به , كما يستمدها من الله عز وجل حيث يعد نفسه منفذاً لمشيئة الله .

الحسين : ربي .. إلى من توكل العبد
الضعيف ؟
أنا ذاك أدعو مثل جدي
حين طارده رجال من ثقيف .
قد آتاهم بالهداية .
" إن لم تكن بك رب من غضب
على فما أبالي "
إني فزعت أيك من دنيا يزيد .
وهرعت نحو رحابك القدسي بالخير
الطريد .
وبكل أحلام السلام وكل أمال العدالة
.

أنا ذا لجأت إليك يا ذا الحول
والجبروت .. يا رب الجلالة .
بضنى الفقير وعزة المستضعفين .
فليفعل الأعداء بي ما يشتهون .
أنعم على بفيض نور بصيرتك .
أنا لن أذل بعز جاهك.
يا من أرجى نوره الوهاج في سود
الليالي .
أنعم على بفيض نور بصرتك .
لأرى الطريق إلى النجاة203.

يعد إخفاق الذات الفاعلة (الحسين) في الوصول لهدفها ؛ وهو تحقيق وتطبيق مبدأ الشورى الإسلامي في الحكم وفي اختيار خليفة المسلمين بانتصار القوى المعارضة لها , ونجاح يزيد بن معاوية في الحصول على المبايعة بالخلافة , دون الحسين , لا يعد انهزاماً للمنهج الذي انتهجه الحسين في الوصول لهدفه من ناحية , وللأساليب الخسيسة التي لجأت إليها قوى المعارضة بالتعذيب والقتل , مثلما فعل ابن زيادة والى الكوفة مع هانئ بن عروة ومسلم بن عقيل لمناصرتها الحسين .أو بالترغيب بالمال والمتاع والقصور , كما فعل ابن زياد مع أسد والشيخ مراد والتجار , وغيرهم من أهل الكوفة والبصرة .

ورغم كل الاجتهادات حول وضع نموذج للتحليل السيميائي للشخصية المسرحية , إلا أن هذا الأمر يظل مفتوحاً ومراوغاً ؛ لما تتسم به الشخصية المسرحية الحديثة من ممانعة تجبر المحلل على الإفادة من كل التراث السيميائي في تحليله لها دون إخضاعها لنموذج محدد قد يؤدي به إلى لوي عنق الشخصيات الُمحللة والخروج بها عن إطارها الدرامي المرسوم..

---

203 - عبد الرحمن الشرقاوي : الحسين ثائراً , ص 72 , 73

من هذا المنطلق سنحاول عرض شخصية الحاكم في مسرح الستينيات سيميائياً وفق ما يلائمها دون فرض نموذج معين ..منطلقين باعتبارها (كائناً) له وجهان : الأول (دال) والآخر (مدلول) فتكون (الشخصية) بمثابة (دال) من اسمها أو أية صفات تفصح عن هويتها . أما (الشخصية) (كمدلول) فعن طريق أفعالها وعلاقاتها السيميائية ببقية الشخصيات في إطار الفعل الدرامي والمسرحي ككل ؛ أو بواسطة أقوالها وسلوكها وبذا فإن صورة الشخصية لا تكتمل إلا بانتهاء الفعل / الحدث الدرامي .

تقوم أسماء الشخصيات بوظيفة تحديد نوع المسرحية (تراجديا / كوميديا / تراجوكوميديا / مرتجلة) ..وهى مزية موجودة في الدراما اليونانية القديمة , لاحظها أرسطو في أن كتاب التراجيديا يطلقون على شخصياتهم أسماءً حقيقية أو تاريخية , بينما يطلق كُتاب الكوميديا أسماء خيالية ..فمثلاً يطلق سوفوكليس اسم أوديب ـ أي مربوط القدمين في مسرحية "الملك أوديب " نعرف أن المسرحية مأخوذة من أسطورة أوديب , وعندما يطلق يوربيدس أسماءً ساخرة على شخصيات مسرحيته "الضفادع" نعرف أن المسرحية كوميدية أو خيالية .[204] وقد أطلق بعض كُتاب مسرح الستينيات أسماء حقيقية مما يشير إلى نوع المسرحية التي تُلسن على الحكام مثلما فعل شوقي عبد الحكيم في مسرحية " الملك معروف" , وهى سيرة شعبية مندثرة جمعها عبد الحكيم , بوصفه باحثاً ميدانياً فولكلورياًَ , حيث نجد الشخصية الرئيسية "الملك معروف" , و"زوجته " و" وزيره " ومعهم "الملك العون" ووظف عبد الحكيم سيرة "الملك عبيد الغالبة " في مسرحية "اللي يشطح ينطح " مستخدماً شخصيتها الرئيسية .

كما نجد في مسرحيته "خوفو" تأكيداً لسيميائية العنوان على مستوى الشخصيات ؛ فشخصياتها تحمل مسميات تاريخية حقيقية لملوك وحكام مصر متخذا المراوغة السيميائية والإسقاط التاريخي لفضح الواقع وتعريته . والحقيقة أن التاريخ

---

[204] ـ انظر :مارفن كارلسون :علامات أسماء الشخصيات في الدراما .نقلاً عن نجوى عانوس: دراسات في سيمياء المسرح , ص79, 80.

المصري شهد حكاماً عظاماً مثل الملك خوفو , والملك سنفرو , وزوجة الملك خوفو , وزوجة الملك خوفو وزوجة الملك سنفرو . .. ومثل هذه الأسماء وكذلك شخصية "سميراميس" في مسرحية سميرا ميس لشوقي عبد الحكيم (سقوط فرعون) لألفريد فرج - التي تدل أن الرواية تتحدث عن أحد حكام مصر . وتلك الشخصيات استحضرها كُتاب مسر ح الستينيات للإسقاطات التاريخية والمرواغة السيميائة للهروب من تجاوزات النظام الحاكم واستبداد أهل السلطان وسيطرة المستعمر على ثروات وخيرات البلاد ليكون الدرس والموعظة وتأكيداً لسيميائية العنوان وربما أيضاً كانت تلك الشخصيات علامات فاعلة في البنية الدرامية.

مثل شخصيتا (أخناتون)[205] و(حور محب) في مسرحية (سقوط فرعون) لألفريد فرج . حيث (اخناتون) تلك الشخصية التي أعجبت الفريد فرج وعلى لسانها أراد أن ينشر السلام ويدعو إليه في عصرنا هذا , في أيام تكالبت فيه القوى الاستعمارية على الأمة العربية وبخاصة مصر تلك الشخصيات الدرامية التي برزت سيميائيتها في تنازعها بين قوتين :قوة الرغبة في السلام والدعوة إليه

---

[205] - أخناتون (Akhenaten، Ikhnaton) أو أمنحوتب الرابع هو عاشر فراعنة الأسرة الثامنة عشر حكم مع زوجته الرئيسية نفرتيتي لمدة 17 سنة منذ عام 1369 ق.م. (توفي 1336 قبل الميلاد أو 1334 قبل الميلاد) كلمة إخناتون معناها الجميل مع قرص الشمس أو (روح اتون) أحيانا أمنحوتپ (بمعنى آمون اقتنع) الرابع .
حاول توحيد آلهة مصر القديمة بما فيها الإله أمون رع في شكل الإله الواحد آتون رغم ان هناك شكوكا في مدى نجاحه في هذا. ونقل العاصمة من طيبة إلي عاصمته الجديدة أخت أتون بالمنيا. وفيها ظهر الفن الواقعي ولاسيما في النحت والرسم وظهر أدب جديد يتميز بالأناشيد للإله الجديد آتون . أو ما يعرف حاليا بنظام تل العمارنة . وإنشغل الملك إخناتون بإصلاحاته الدينية وانصرف عن السياسة الخارجية وإدارة الإمبراطورية الممتدة حتي أعالي الفرات والنوبة جنوبا . فانفصل الجزء الآسيوي منها . ولما مات خلفه سمنخ كا رع ثم أخوه توت عنخ أمون الذي ارتد عن عقيدة آتون وترك العاصمة إلى طيبة وأعلن عودة عقيدة أمون معلنا أنه توت عنخ آمون .وهدم كهنة طيبة آثار إخناتون ومدينته ومحوا اسمه من عليها.

, وقوة الصرامة والبطش بكل المعارضين له , والمتمردين عليه في دلالة سيميائية إلى النظام الناصري وقهر النظام السلطوي المصاحب للحاكم آنذاك متمثلاً في قائد جنده (حور محب) أو (المشير عامر القائد العام) يدعوه إلى العدول عن الحرب وإراقة الدماء .

"أخناتون : لاتنطق باسمي . إرادة قلبك أن يجري الدم باسمي , أن تعمى المبصرين باسمي , وتهشم أذرع الفلاحين باسمي , وترمل الصبايا باسمي , وتيتم الأطفال باسمي , وتغلق البيوت باسمي , وتستعبد الأجانب باسمي ...إرادة قلبك أن تلوث اسمي[206].

وبهذا يتحدد(مرسل) الشخصية هنا في شعورها بالواجب والمسئولية التي تقع على كاهل الحاكم كما أن الصفاء والحب والوداعة صفات بارزة في نفس الحاكم (أخناتون) بل دوافع ملحة يدعو إليها في كل حين وآن وقد سبغ المؤلف على شخصية أخناتون مواصفات ترفع من مستوى مكانة بنائها , ويتحدد (مرسل) أخناتون أو الشخصية هنا وهو يبصر زوجته (نفرتيتي) ويوضح لها مواقفه :

"أخناتون :".....لم أجعل رجلاً يبكي بغير الحق , لم أقتل أحد غيلة , لم أحرض أحداً على القتل , لم أسبب

[206] - ألفريد فرج : سقوط فرعون , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1989م. , 231.

لأحد حزناً , لم أنقص طعاماً في
بيوت الفقراء , لم انتزع لبناً من فم
طفل رضيع , لم أقم سداً على النهر
الجاري إلى حقول الفلاحين , لم
أطفئ ناراً يستضئ بها الناس , لا
يمك أن يقوم شر في بيتي ضدى
؛لأني عرفت اسم العدالة وعشت
الحقيقة ..وكنت أحمل جمالك في
بسمتي.207

وبهذا يتحدد (مرسل) الشخصية هنا في شعورها بالواجب والمسئولية تجاه المجتمع أنا (المفعول) أو المبحوث عنه هو العدل والحقيقة عبر مواقف صارمة دعوة واعية صادرة عن إيمان قوي بالسلام والنفس جامحة في تحقيق مبتغياتها , هذه النفس التواقة إلى الحب والسلام والحرية والنور الذي يضئ المدينة والكون. عبر إشارات دلالية و سيميائية تحدد القوى الدافعة المنطقية للشخصية الحاكمة على لسان اخناتون :

"أخناتون: انهضوا يا ساكني القبور
, حلوا أكفانكم انفضوا الرمال عن
وجوهكم ... لقد ورثت إثمكم فأحلته
فضيلة , ورثت جبروتكم فأسكنت
فيه الحب , وورثت سلطانكم فبذرت
فيه الحرية , الذي يعكر صفو العالم
سيقبض صدر جلالتي وسيعتدي
على مدينتي ؛لأني أفئ على العالم
من قلبي وأضيئه بنوري , لأني أنا

---

207 المصدر نفسه : ص234.

الحب في مدينتي , لني أنا الحرية
التي في بيوتكم , لأني أنا الفضيلة ,
أنا السلام .208

الدلالات السيميائية لشخصية الحاكم أو الملك (أخناتون) عند الفريد فرج شخصية متميزة بالصراع بين قوتين , قوة ملك حاكم للبلاد مع السلطة والبطش , وقوة الوداعة والرحمة والسلام والعدل , واستطاع الكاتب أن يصف هذا الصراع وينشئ توتراً داخلياً لدى الشخصية التي نجدها في كثير من الأحيان تقف عاجزة عن إيجاد حلول لمواقفها . شخصية تم بنائها الدرامي واكتملت صفاتها , هكذا أرادها الكاتب (الفريد فرج) قوية جسورة , تدعو للسلم وتدفع من أجله إلى الموت أعز الأحباب , حتى وإن كانت (نفرتيتي) في إشارة خفية لشخصية عبد الناصر وسدنة الحكم والحاشية. التي تعرت تماماً بعد النكسة حين يسقط القائد العام (حور محب) !! وتنهار قوته وقدرته حينا تكتسب شخصيته أخناتون قوة وجلالاً .

"نفرتيتي (مرتاعة) : اغفر له يا
صاحب الجلالة .
أخناتون : الملوك لا يغفرون يا
ملكتي , الملوك قساة.
نفرتيتي : اجعل إثمه على أنا يا
حبيي.
أخناتون : أتظنين أنني لا أجرؤ أن
أحكم عليك
بالإعدام يا حبيبتي ؟

وبهذا نجد استخدام " ألفريد " المعكوس للر مز ، فهو بد لاً من أن يحقق الهدف

---

[208] - المصدر السابق, ص230

المنشود منه ، فإذا به يحقق الهدف المناقض له ، والذي يبعث المعنى الدلالي العكسي. فعلى المستوي الدلالي يشير الحوار إلى قدرة الحاكم أو عبد الناصر إلى إشاعة السلام والحب وحماية مصر من أي تهديد هذا الحب وهذه الحماية أدت إلى فعل معاكس أودت بحياة الناس وقهرتهم لأنه لا يتورع في قتل اقرب الناس إليه حتى زوجته أو بلده كما أن تلك الدلالة السيميائية تشير إلى قوة أخرى وإجلال آخر يضاف إلى شخصية (أخناتون) أو ـ مجازاً ـ (عبد الناصر) وهو يدحر سلطان الحب , ويدفع بـــ(نفرتيتي) إلى تماسيح النهر أو (مراكز القوى) .

أخناتون : اقبضوا عليهما ,
وأخرجوهما في الصباح إلى
الأسواق , وفي فم المنادي كلمة
جلالتي ... ولتدفع جثتاهما إلى
تماسيح النهر .

إذن فالتماسيح تصبح ذات دلالة أيقونية تعني مراكز القوى في عهد عد الناصر "

وهكذا نجد أن " ألفريد فرج" عن طريق الجملة الحوارية المصاحبة لموقف درامي معين ينتقل بنا وبالرمز من معناه الدلالي العام إلى معنى خاص ذي دلالة شخصية ، يتحول بها الرمز إلى أيقونة.

كما أن حب الحاكم أخناتون لمصر ولحبيبته (نفرتيتي) وشوقه لها لا يحدان من عزيمته ولا يثنيانه عن عزمه وإرادته نحو تحقيق أهدافه , ولا يتردد في الحكم على حبيبته بالإعدام. وبمراوغة سيميائية تراثية وإسقاط على الواقع المصري أدمج الكاتب شخصية (اخناتون) التاريخية واقع الكاتب وعصره ,وستطاع أن يصبر على الهموم والمعاناة التي يعاني منها الشعب الذي ينشد السلم والسلام وإشاعة العدل بين الناس.

.تلك الشخصيات تقوم بوظيفة أحالية ؛ إذ تشير إلى كل عناصر الفترة التاريخية ومميزات هذه الشخصية وإنجازاتها التاريخية / والأسطورية ,سواء وجدت في النص الدرامي أم لم توجد ؛ من منطلق أن "مرونة النسق الإيحائي يسمح بتوضيح كيفية استثمار سلسلة من البنيات الأيديولوجية لدى القارئ أو المتفرج في الشخصية نفسها سواء بواسطة عناصر خارجية عن النص (تاريخية / أسطورية) أم بواسطة عناصر مستخدمة في العرض .[209]

ولكن وجود شخصيات خيالية أو غير واقعية في مسرحية "خوفو" لشوقي عبد الحكيم ـ على سبيل المثال ـ يبعدها عن أن تكون دراما تاريخية , ويحولها إلى فانتازيا . فهناك شخصيات تحت مسمسات :"الملاك الأول " و " الملاك الثاني " , وهما الملكان المسئولان عن سؤال الإنسان في قبره بعد الدفن مباشرة , ويظهران مع بداية المسرحية التي تبدأ منذ لحظة حساب "الملك خوفو " وهناك شخصية جاءت تحت مسمى "شبح الملك المنتحر زوسر" , لتزيد من تأكيد فانتازيا هذه المسرحية . [210]

<u>على منحى آخر تشير أسماء الحيوانات إلى سمات الشخصية</u> ووظيفتها في بعض الأحيان ولعل أشهر هذه الأسماء Volone أي الثعلب لجونسون إذ يطلق اسم الحيوانات بالإيطالية على كل مدبري المكيدة , كما أطلق جونسون اسم تومونر Tomattor أي ثعلب المياه على شخصية قائد البحر في مسرحية "الفيلسوف" ..وقد استخدم جورج فيدو (الكاتب المسرحي الفرنسي) هذه الحيلة الدرامية من وقت لآخر , مثل إطلاقه على الشاب الخجول اسم العجل.211 والرمز كما ُتعرفه دائرة المعارف البريطانية ، في طبعتها الرابعة عشرة المجلد الحادي والعشرين هو

عبارة تطلق على شيء مرئي يمثل للذهن شيئًا غير مرئي ، لعلاقة بينهما "هى المشابهة " [212].

209 - انظر : آن أوبر سيفلد : قراءة المسرح , ص152.

[210] -- محمد جبر : مرجع سابق , ص60.

[211] ـ مارفن كارلسون , مرجع سابق , ص62.

[212] ـانظر : د .محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص ٣٩ ، الهامش رقم ٩

من خلال هذا التعريف نضع أيدينا على إحدى الخصائص المميزة للرمز ، وهى(الازدواجية) إذ أن الرمز لا يقتصر على معنى واحد في دلالته ، وإنما تمتد وتتعدد تفسيراته الدلالية – ربما بتعدد الذوات المستقبلة له – داخل سياقه الفني . كما نس تطيع من خلال ذلك التعريف أيضًا أن نستخلص خاصية أخرى - وعلى درجة من الأهمية بالنسبة للرمز الفني - وهى خاصية) الإحلال (فبالرغم من أنه) عبارة تطلق على شيء مرئي (إلا إنه) يمثل للذهن شيئًا غير مرئي (معني ذلك أن وجود الرمز داخل سياق فني معين يستدعي في ذه ن المتلقي شيئًا آخر ، غير تلك العلامة الرمزية التي يراه ولكن هل تتم هذه العملية الإحلالية بصورة عشوائية أو تلقائية ، أم أن هناك شرطًا أساسيًا لحدوث هذه العملية ؟

بين الرمز ومدلوله علاقة أساسية – من خلال التعريف – وهى) المشابهة (هذه العلاقة تعد سببًا شرطيًا لحدوث عملية الإحلال . ومعنى هذا أن العلاقة التقنية بين الرمز ومدلوله هي علاقة عضوية ُتستمد من داخله ، وهذا ما يميز الرمز عن غيره من العلامات الدلالية ، كالإشارة مثلاً:

واستخدم بعض كتاب مسرح الستينيات أسماء الحيوانات كرمز للدلالة على سمات الشخصية وصفاتها كنوع من الهروب من بطش الحاكم أو حاشيته فعلى سبيل المثال لا الحصر استخدم الفريد فرج أسماء الحيوانات للدلالة على سمات الشخصية وصفاتها مثل التماسيح كإشارة إلى مراكز القوى يعزز هذا الرأي رمزية اسم التمساح كرمز للافتراس والالتهام والقوة اللامأمونة . وكذلك استخدم ألفريد فرج أيضاً أسماء بعض الطيور والحيوانات الأخرى في مسرحية سقوط فرعون حيث يصف الملكة نفرتيتي بعد أن أغمى عليها :

"يغمى على نفرتيتي ويندفع الجميع
إليها عدا اخناتون وحور محب ,
وبي الباهت المذعور وايمى الحائر

يتجول بينهم طائر اللب يقبع باكياً

مسموع النشيج"213

في رمزية إلى طائر اللب حيث يعني اسمه العقل الذي تشوش بعد سقوط نفرتيتي الملكة مغمياً عليها .وكذلك استخدم رموز أسماء الكلب في إشارة إلى رجال السلطة والحاشية فالدلالة السيميائية لرمزية الكلب في الفكر العربي (الأمانة والوفاء وما شابه) ليست هي المقصودة درامياً بقدر قصدية الدلالة المغايرة السيئة المتمثلة في كونه سباً في حق من تقال له هذه الكلمة (كلب) كما هو معروف ومتواتر في الطباع الأخلاقية العربية والمصرية , لتكرس هذه الدلالة دلالات متعلقة بحال رجال الحكم والسلطة وموقفهم من الرعية وقد شاعت هذه الإشارة في المسرح المصري للدلالة للتلسين على رجال الحاكم والسلطة :

"ايمى: ...أنا لا أشم في براعة

الكلاب .

مرى حور : كيف يغرد الطائر في

القفص؟

حور محب : ..فالأسيويون يجوسون

تحت الحائط الشرقي لمصر ويترك

حقله نهباً

للذئاب "214

فالذئاب هنا إشارة للعدو الصهيوني المتربص بنا على حدود مصر الشرقية وهذه الإشارة تناص مع ما وردَ في بردية (لينجراد) التي يرجع عهدها إلي عصر تحتمس الثالث (1478-1447 ق.م) في التعاليم الموجهة للملك"مرى كارع" إشارة إلي أهمية الحدود الشرقية لمصر بقوله: " الحد الشرقي للمملكة قد أصبح أمنا الآن

---

213 - ألفريد فرج : سقوط فرعون , ص233.

214 - الفريد فرج : المصدر السابق , ص226 .

ضد البدو" الآسيويين"[215] كما أن كلمة السور هنا تذكرنا بما أبدعه الموروث الشعبي الدائر حول سور الملكة دلوكة التي تردد ذكره في كتابات الرحالة والمؤرخين المسلمين والذي يكشف عن حقيقة تاريخية في غاية الأهمية ، وهي أن الحدود الشرقية كانت وما زالت مصدر الخطر الدائم عبر التاريخ, ومن هنا كان اهتمام مصر الاستراتيجي الأول متعلقا بحدودها الشرقية علي مر العصور وقد تعين علي حكام مصر الفرعونية ابتداء من عصر بداية الأسرات (منذ أواخر الألف الرابع قبل الميلاد) أن يتيقظوا للحدود الصحراوية الشرقية ، وبدأت سياسة السلام المسلح في عهد امنمحات الأول مؤسس الأسرة الثانية عشرة (1961-1778 ق. م) بإقامة المشاريع الدفاعية التي امتدت علي الحدود الشرقية والشمالية الشرقية وسميت في مجملها " أسوار الوالي".216 فهذه الروايات أيضا تحمل ظلاً تاريخياً يشير إلي ما أثبتته أحداث التاريخ أن حدود مصر الشرقية الطبيعية تبدأ من خارجها عند فلسطين .

والذئب أو الثعلب كما سبق القول من أشهر الأسماء التي لها دلالات سيميائية في المسرح الأوربي وهى إشارة للخيانة وفي مسرحنا المصري في الستينيات نجد أن الخيانة كانت دائماً تؤرق نجيب سرور , وقد تناولها في أعمال عديدة خاصة "منين أجيب ناس" وتتجسد الخيانة عنده في العادة في شكل ذئب , لذلك نراه يصف الذين يخونون الوطن , والذين يعادونه بأنهم ذئاب , ونجد أنه يهتم بصفة خاصة بالكلاب باعتبارها تمثل بالنسبة غليه إشارة للوفاء فنعيمة في "منين أجيب ناس" تحتضن كلباً طوال الوقت , وبطل مسرحية "الكلمات المتقاطعة " "خليل" لايجد من يقص عليه قصة خيانة زوجته سوى كلب .

الكلب : يزوم

الزوج : عارف إنك بتكره الخيانة ,

حتى في شكل كلمتين . آه يا ركس

لو أنا طردتك من البيت دلوقتي

---

215 - انظر: محرم كمال: الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء(مكتبة الأسرة، القاهرة، 1998م)، ص78

216 -عبد العزيز صالح: الشرق الأدنى القديم (الجزء الأول، الهيئة العامة، القاهرة، 1967م)، ص 3.

وقلت لك مش عايزك .ولا جبت
كلب تاني ولا سبت لك البيت
ورحت بيت تاني .يا ترى كنت
تعمل إيه . هاتضيع في شوارع
المدينة آه زي صرصار بين العجل
..عجل العربيات والترميات
.والأتوبيسات والطوب .كل عيال
المدينة هايحدفوك بالطوب ..ماحدش
يديلك لقمة يحط إيده على ضهرك
كده بحنان ,مش هاتسمع غير كلمة
امش .امش امش وتفضل ماشي
منين لفين ماتعرفش . غنما هتفضل
ماشي . ليل نهار . لا الليل ينتهي ,
والا النهار له آخر . والجوع
والضياع والغربة . تركن جنب
حيطة الطوب ,تقعد في خرابه
الطوب ليه ما اعرفش آه ياركس
آآآآآآآه من الغدر وطعنة الغدر.217

إن في هذا الحوار دلالات عديدة ، أولها أننا نجد أن الحديث عن الكلب وارتباطه هنا بالوفاء والصديق المؤتمن وهكذا نجد أن الدراما الطبيعية إلا أنها تتفق وخصائص فكرية وتكنيكية كثيرة للرمز ، لذا فإنه من الممكن إعمال الرمز كأحد التقنيات في الدراما الطبيعية والأمثلة عديدة لإثبات ذلك.

[217] - نجيب سرور : الكلمات المتقاطعة (نصوص مسرحية , الهيئة العامة لقصور الثقافة و القاهرة2000م), ص118.

فالخيانة في "الكلمات المتقاطعة" ليست وقفاً على المرأة , فالرجال أيضاً يخونون والحكام أيضاً يخونون , وأقسى أنواع الخيانة كما يصورها نجيب سرور هى خيانة الوطن وخيانة أقرب الناس , لذلك فإنه يقف متأملاً موت "يوليوس قيصر/ عبد الناصر" عندما رأى "بروتس/ عبد الحكيم عامر" يطعنه ويرى الأمر ليس مجرد طعنة خنجر , بل طعنة للوفاء , رأى "يوليوس قيصر" أن الحياة بعدها لم تعد تستحق أن تعاش . وسيطرت فكرة الخيانة على هذه المسرحية , وتضافرت مع بقية القضايا العامة التي عاشتها مصر بعد النكسة , لتصبح سجلاً للوطن وللحياة الخاصة لنجيب سرور وكان لابد من الحضور القوي لعالم الحيوانات ربما يرى فيه صراعاً أقل ضراوة مما يشاهده في عالم الإنس بخاصة الكلب والذئب.

فالكلب :كل سبع عقور، والكلب :معروف، واحد الكلاب، وقد غلب الكلب على هذا النوع النابح 218 إن الكلاب عرفت بصفات إيجابية وأخرى سلبية وغلبت هذه الأخيرة، وبخاصة إن كانت وصفا للإنسان الذي كرمه الخالق وفضله بالعقل، فإذا بهذا الإنسان ونتيجة ارتكابه للمعصية ينزل إلى منزلة الكلب ويوصف بوصفه، مصداقاً لقوله تعالى:" فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ"الأعراف 176. إن دلالة الكلب ضمن هذا السياق ارتبطت بتشويه الصورة من أرقى درجاتها ألا وهي صورة الإنسان إلى أخسها وهي صورة الحيوان المتمثل في الكلب لما جمع فيه من صفات وخصال" فشبه بالكلب، أي سواء أوتي الحكمة أم لم يؤت فهو يلهث إلى الشهوات إن كانت الآية السابقة نقلت إلينا دلالة سلبية للكلب تمثلت في خسته، فإذا بنا أمام مشهد آخر يرد فيه هذا الحيوان لينقل دلالة وصفة إيجابية هي الوفاء لصاحبه تجسدت في كلب أصحاب الكهف، قال تعالى:" وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوْ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا"الكهف 18. لنجد أن تلك الدلالة الثنائية استخدمها كُتاب مسرح الستينيات ببراعة وحذق وحذر ووردت إشارتها بدلالتها المختلفة في سياق أعمالهم المسرحية.

---

[218] - الجاحظ : تهذيب الحيوان , ص132.

أما الذئب فهو جمع ذئاب وأذؤب وذؤبان، ويقال أيضا الذيب، حيوان يشبه الكلب جرئ جدا عند الجوع، داء الذئب :الجوع، ذؤبان العرب :لصوصهم وصعاليكهم إقترن هذا الحيوان بقصة سيدنا يوسف– عليه السلام – وإخوته حين أرادوا التخلص منه، وعذرهم في ذلك أن الذئب هو الذي غدر به، قال تعالى- على لسان يعقوب عليه السلام:" قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَنْ تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَنْ يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنْتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ" يوسف 13.

ومن خلق الذئب الاحتيال والنفور، وهو يفترس الغنم، وإذا قاتل الإنسان فجرحه ورأى عليه الدم ضرى به فربما مزقه ولم يقترن الذئب بصفات إيجابية أبدا وإنما عرف بالمكر والمراوغة والسطو فمن أسمائه قال أبو « على من هو أضعف منه واشتهر بأسماء تدل على الخبث واللوم عبيد الأطلس منها الخبيث، وقيل هو الذي في لونه غبرة إلى السواد...والذئب يكنى أبا جعدة وأبا جعادة وذلك للؤمه لأن الجعد : اللئيم"219 كما يضرب به المثل في الحيطة والغدر، وتزعم الأعراب أن الذئب ينام بإحدى عينيه220

ونشاهد "الخنفساء" في مسرحية "الكلمات المتقاطعة " لنجيب سرور والتي لا نعدم الدلالة السيميائية لها في تشبهها بالحاكم في مصر من خلال الحوار التالي :

خنفساية: دي الحقيقة العارية دي
..إمتى تتغطى..؟
خنفس : إنت عايز ترجعنا خمس
تلاف سنة ورا ..
واحنا لسه مارجعناش ..ما أحنا أهو
..لابسين .
خنفساية : جونلات زي الفراعنة..

---

219 - تهذيب الحيوان للجاحظ , ص239.

220 - حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين، م2 ، ج2 ، دار إحياء التراث العربي بيروت، لبنان، ص270

خنفس : تعرف إنك شبه الملك

خوفو..؟

فالكاتب استدعى صورة الملك خوفو وهو اسم مشتق من الخوف والرعب الذي يعيشه المجتمع من صورة الحاكم وهو هنا يجذب انتباه المتلقي إلى أن الحالة التي وصل إليها المجتمع تعود به إلى الوراء .والخنفساء أو الخنفس له علاقة بالتراث المصري القديم والموروث الشعبي حيث اعتاد أن يعيش في المناطق الحارة بلونه الأسود وقد عبده المصريون في هيئة جعارين انتشرت عبادتها في مناطق عديدة من مصر.

ومن هنا نجد أن الخطاب المسرحي المتعلق بالنظام الحاكم عند (نجيب سرور) في (الكلمات المتقاطعة) يتمحور في الاستكانة المثلى لنظام التغيير في الجسد المجتمعي ، والتحريض على انتشال الذات من سلطة الايديولوجيات المعمرة ، لتحريرها من ريق الاستبداد والتخلف الفكري ، وهو يقف في حضرة رؤاه المتوثبة الثائرة على الخريطة السياسية الفائتة ، والتي تستقر بمفاتنها جملة من الملاذات الجمالية الخرائبية ، تقود محيط شخوصه وبيئتهم ، ومحاور نزعاتهم الذاتية والجمعية المقرفة ، الى مجرى فكري نقي لغسل أدرانهم من منظومة التسلط المؤدلج ، (خارج النص) ، ليعلنوا رفضهم للسائد المجتمعي الفاسد ، بـ(حرق الصالة) برمتها ، ليحيلهم (سرور) الى مجرد هوامش تاريخية تتقيء فوقهم السلطات قيح تلذذها ، لينحازوا بالكلية التحريضية لميزة الانتقام من ذواتهم ، ومن عالمهم الخارجي ، فهو مرة يقف بالضد مع امتيازات شخوصة المتطلعة الى الخلاص ، وثانية يرمي فوق اجسادهم المتهرئة (أعواد ثقاب) ، ليحرقهم ، ومن ثم ليتخلص هو ابتدءا من ذلك الضيم والأسى الذي يجثم بداخله على اعتباره جزءاً من ذلك الخراب الضمني الذي يغلف جل ملاحق حياته داخل بيئته الفائتة ، ويبدو ان هذا الخراب الذاتي الذي هو بالأصل خرابا جمعيا ، لايمكن التحرر من جذوره إلا بثورة لحظية تحريضية كبرى ، تاتي من الداخل ، او ربما من الخارج ، فمنطقة الثبات في هذا النص القيم الممتلئ بروح (العبث المعقول) ! هي ذات المنطقة التي يلعب على

أوتارها (سرور) ، ليحفز تناغماتها البصرية المُتخلية عبر اللحظة القرائية ، لينمي بداخلها ذلك التواتر البنائي المتقن ، ويرتقي بكيفية مذهلة لملأ جل مساحات الايقاع الداخلي لمنجزه الإبداعي المسرحي ، بقصدية ملاحق التغيير ، عبر قصدية الاشتغال داخل معمارية اللحظة المحرضة ، وبملازمة معلنة صريحة منتخبة من رحم المناخات السيمائية داخل متن لغته الشعرية ، التي تربض منتشية بداخله ، لايقاض تلك الدهشة الخفية المستترة في مآقي وذاكرة المتلقي داخل رحم اللحظة التي تكتنفها لواعج الترقب ، والالتساق الحكائي للقادم من الأحداث الخرائبية ، من خلال الأفعال الحدسية التوقعية التشويقية ، للمُتخيل الذاتي والجمعي . ان تلك القصدية الفاعلة في الجسد الاستقرائي الاستفزازي ، تحيل جملة الماهيات الغير مرئية الى فضاءات واسعة من فطنة التامل التاريخي لدى (نجيب سرور) الذي يقودنا وفق ديناميكية الفعل التأثيري إلى استنباط المعالم الخفية السيمائية عبر سلطة الغموض المفرداتي ، ليفجر بتوءدة المدلولات المستقرة داخل ملاذات النهايات المفزعة المعقولة ، وفق النتائج الحتمية الثيمية للنص ، والتي هي بالأصل البحثي المسرحي التنظيري ، تستقر عبر حيثياتها الابتدائية والتواترية الحبكية الدرامية في رحم (اللا معقول) .

كما استخدم شوقي عبد الحكيم أسماء الحيوانات أيضاً كرمز للدلالة على سمات الشخصيات المصاحبة للحاكم وصفاتها ؛ ففي مسرحية "سميراميس" نجد كبير الكهنة ومجموعة حيوانات متكونة من " الحمار , الحمامة , ابن آوى , الثعبان ’ الغراب " تظهر بعد تتويج "سميرا ميس " كملكة حاكمة ممثلين لحاشيتها ؛ الذين لا يروقون للخلبوص بوجه عام إذ يقول :

"وطبعاً هيترقصوا لها لما ينشفوا
دمها ..وهى مفروسة منهم عارفة
ملاعيبهم الشبحية إياها اللي وارثينها
وبيستنفعوا منها في خدمة أي عصر

وأي سلطة منذ عصر آشورية حتى

الغد"221

يعزز هذا الرأي رمزية أسماء شخصيات مجموعة الحاشية , فالغراب[222] مصدراً للتشاؤم لذا اشتق منه العرب الغربة والاغتراب والغريب , ومن معتقداتهم أنه إذا صاح ثلاث مرات فهو خير وإن صاح مرتين فهو شر , وقيل إنهم سموه بالأعور تطيراً منه وتشاؤماً ومن الكلمات التي لزمت الغراب لتنقل الدلالة نفسها "غراب البين" إذا أرادوا به الشؤم , اما غراب البين , فإنه غراب صغير , وإنما قيل لكل غراب غراب البين لسقوطها في مواضع منازلهم إذا بانوا عنها [223]..والحمار رمز الغباء , وابن آو ى (الثعلب) رمز للخبث والدهاء والمكر والخيانة .والثعبان رمز للشيطان . وتبقى رمزية اسم (الحمامة) منفردة في دلالتها عن بقية رمزية مسميات أسماء شخصيات الحاشية الحيوانية ؛ بهدف إكمال الثنائية اللامتكافأة , كما هى في الواقع (الحرب/ السلام) (القوة / الضعف).[224]

وكذلك كان لرمز الحيوانات حضوراً طاغياً في مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية " لشوقي عبد الحكيم في إسقاط على الواقع البشري العصري من حيث إنها تستقي من عالم الحيوانات قصتها ووقائعها الرئيسية ومؤثراتها الفنية ورمزيتها وأيقوناتها التي تشير الى الحاكم والمحكومين إلى الأسد ملك الغابة أو الحاكم وبين الرعية .

---

221 - شوقي عبد الحكيم : سميرا ميس , 86

[222] - نرى الاعتقاد الشعبي في أسطورية الغراب بما يحمله من دلالات وارتباطه بأحداث تاريخية ذات طابع (مأساوي)، فهو طائر تشاءمت به العرب كلها، بل "أن كثيرا من الشعوب منذ العصور القديمة كانت تحس إزاء هذا الطائر إحساسا يشوبه التقديس أو الأسطورة".[222]، دون أن يفكر الناس بصيده، ولعل وروده في قصة نوح υ وأسطورة الطوفان البابلية أثر في ذلك، كما أنه هو الذي دل قابيل كيف يدفن أخاه هابيل، وهو دليل عبد المطلب على موضع "زمزم"، وهذا يعني أنه أشبه بالكاهن والدليل فهو يحمل رسالة من وراء حجب الغيب، وقد غذى هذا الشعور الموروث الشعبي بقوله : "أشأم من غراب البين" وقولهم:" ما هو إلا غراب نوح. υ"، ويبدو أن أحاديث الناس عن الغراب أخذت تترى لتزيد التطيَّر منه رسوخا لا سيما تلك الأحاديث (المنمقة المزخرفة) التي ابتدعها الخيال الشعبي لتدخل في مجال الأساطير من أوسع الأبواب.

[223] - أبو محمد عبد الله بن قتيبة : عيون الأخبار(طبعة دار الكتاب العربي مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية 1925م)م1 , ج2 , ص148.

[224] - مسرح شوقي عبد الحكيم :مرجع سابق , ص68.

حيث نجد الشخصيات الإنسانية المُحيونة , لترمز عن تحول الدول النامية وبخاصة الدول العربية , إلى ما يشبه حديقة الحيوانات في نظر الغرب الإمبريالي , يتم تسيير أمورها بناء على تعليمات , ومن يخرج عنها من (الحيوانات) يتم عقابه , وحينما يلمح (المدير) نية التمرد من (الحيوانات) يأمر بخصي الأسد (الكبير / الحاكم) ليكون عبرة للبقية صارخاً في الحيوانات ومنها رجاله قائلاً :

"من هنا ورايح ..مافيش حاجة
سايبة , كله في قفصه , مفيش بص
من الشبابيك والبيبان ..مفيش فوضى
, الفوضى مرفوضة , وكل حارس
(يعدد) الديب والتعلب وأبو الحصين
والنعامة الخايفة من خيالها والفيل
أبو زلومة ..كل حارس ملزم
بحيوانه . دي الجنينة واسعة.. مدينة
. بلد.."225

والهدف من اختيار الأسماء الحيوانية لهذه الأشخاص لا يحمل بعداً سيميائياً خاصاً بقدر ما يحمل دلالة وبعداً سياسياً عاماً في مجمله , يشي بتحول المنطقة العربية إلى ما يشبه حديقة يسكنها حيوانات لا مانع من فعل أي شئ معهم .226

وعند سعد الدين وهبة كان لحيوان (العنز) حضوراً محورياً ذّات بعد سيموطيقي غير خفي في مسرحية (كلني يا جناب السلطان) حيث التعارض والصراع بين سلطان الخرافة والأسطورة وبين سلطان الحكم وتنازع الحاكم الفعلى في البلاد مع الحاكم الخفي الذي سيطر على العقول في المجتمع وهنا تصبح السمطقة المسرحية مستلبة وغريبة بدلاً من أن تكون آلية تدفع المشاهد إلى ملاحظة الوسيلة السيموطيقية وإلى إدراك الدال وفاعليته :

---

225 - شوقي عبد الحكيم : جنينة الحيوانات البشرية , ص114, 115.
226 - مسرح شوقي عبد الحكيم , مرجع سابق , ص68.

"المندوب : سيدي السلطان يريدك
في
قصره صباح الغد ومعك العنز
ليتبرك
جنابه بها .
أصوات: الله أكبر ...الله أكبر
..السلطان يريد البركة ..السلطان
يريد العنز"227

وبعد التخلص من العنز وانتهاء (الشيخ عبد اللطيف / السلطان بحكم الخرافة) من طعامه يسأل عن (العنز/ سلاحه في السلطة) فيخبره السلطان بأنها في معدته , فقد أمر السلطان بذبحها حتى يتخلص الناس من دجله وسلطان أسطورته .

"السلطان : إنك لن تستطيع أن تعود
بالعنز يا
شيخ عبد اللطيف .
الشيخ : أستطيع إذا أمر السلطان .
السلطان : إن الله أمر والسلطان نفذ
أمره
الشيخ عبد اللطيف : أمر بماذا يا
مولاي
السلطان : أمر بأن أنقذ اناس من
دجلك
وكذبك ومجونك وفجرك ..لن تذهب
بالعنز بعد
الآن .

227 - سعد الدين وهبة : كلني يا جناب السلطان , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1980م) , ص176.

أين هى إذن يا مولاي .
السلطان : في معدتك يا شيخ عبد
اللطيف
..لقد أكلت بنفسك لحم العنز
المبروك .228

واستطاع الكاتب بمرواغة سيميائية القيام بعملية هروب من هذا الزمن لزمن آخر , حتى لا يضع نفسه في موضع من يهاجمون رجال الدين الآن بحجة التطرف والتعصب الديني , وبعضهم من الأفاقين اللذين يريدون التقرب من السلطة وهروبه لزمن آخر أعطاه فرصة كبيرة لرسم صورته الساخرة . والهدف من اختيار أسماء حيوانية لا يحمل بعداً سيميائياً خاصاً بقدر ما يحمل دلالة وبعداً اجتماعياً وسياسياً عاماً في مجمله حيث سلطان الخرافة والأسطورة وهو نفس المغزى الذي تتحول بسببه شخصية (عبد اللطيف) إلى مصدرٍ للبركة والسلطة الروحية :

"عبد اللطيف : البركة الآن في
داخلي ..في
معدتي ..هذه إرادة الله..
أصوات : الحمد لله ... الحمد لله.
عبد اللطيف : قولوا هذا ..حتى
السلطان
قولوا له لقد نفذت إرادة الله فنقلت
البركة إلى
معدة الشيخ ...
عبد اللطيف : وإذا أردت أيها
السلطان أن

---

228 - نفس المصدر , ص189.

تمنع البركة فيَّ فكلني يا جناب

السلطان ..229

وهناك رمز " "العنزة" والتي هي رمز يجمع بين طياته العديد من الشخصيات، فهى "سلطة رجال الدين " و " الحاكم " و "الناس " فكل من هذه الشخصيات تعتبر العنزة رمزًا له وقد حاول النقاد أن يستخلصوا معنى واحدًا لرموزه ، وهكذا فإن رمز العنزة يتحول إلى رمز شخصي / أيقوني ، ليدل على هذه الشخصيات جميعًا وأفكارها ، لا على واحدة فحسب ، كما ذهب إليه بعض النقاد!!

وفي مسرحية "الراهب" لويس عوض نجد رمز الحمامة السوداء والحمامة البيضاء في رؤيا أو لنقل في نبوءة "أبانوفر" حيث يقول :

أبانوفر: أرى حمامة سوداء ..قادمة

من المشرق .. من معبد الشمس

..ظمآنة ..رفرفت على وجه المياه

..سقطت في البركة المقدسة

..خرجت منها بيضاء ..ناصعة

..كثلوج الجبال ..كالروح القدس

..حطت على مذبح الرب ..لا تبرحه

..تغنى أنا القربان ! أنا القربان!230

من هذا نجد أن الرمز يتم استقباله واستقرا ؤه عبر عملية التلقي في شيء من الديناميكية ، وإعمال المخيلة الإبداعية لدى المتلقي ، حيث إن المتلقي للعمل الفني لا يأخذ الرمز – وهو معطية مباشرة – على صورته الفعلية ، وإنما يكسبه شيئًا من التأويل والتحوير وفق نسق دلالي معين وفي إطار سياق معرفي خاص [231]. ويمكننا أن نستخلص ماهية الرمز إذن في أنها تكمن في إدراك أن شيئًا ما يقف بديلا عن

---

229 - المصدر نفسه , ص188.

230 - لويس عوض : الراهب , ص40

231 - محمد حسين : الرمز في دراما إبسن الطبيعية قراءة دلالية (سلسلة دراسات في المسرح المعاصر , القاهرة 1993م), ص57

شيء آخر ، أو يحل محله ويمثله ، بحيث تكون العلاقة بين الاثنين هي علاقة الملموس ، أو المشخص العياني المجرد ، أو علاقة الخاص بالعام ، وذلك على اعتبار أن الرمز هو شيء له وجود (حقيقي) مشخص ولكنه يرمز إلى فكرة معينة أو معنى مجرد ، فالحمامة ترمز إلى السلام كما وردت رمز للبشارة والنجاة والسلام في قصة نوح عليه السلام حين بقي في اللجة أياما بعث الغراب فوقع على جيفة، ولم يرجع ثم بعث الحمامة لتنظر هل ترى في الأرض موضعا يكون للسفينة مرفأ، واستجعلت على نوح الطوق الذي في عنقها[232]

***

انطلاقاً من السياق التاريخي في تحليل شخصية الحاكم أو الشخصية السلطوية نجد أن معظم المسرحيات التي قدمت على خشبة المسرح في فترة الستينيات اشتملت على أسماء تجريدية مثل(سقوط فرعون , على جناح التبريزي لألفريد فرج , الفرافير ليوسف السباعي , السلطان الحائر للحكيم , المعجزة , باب الفتوح لمحمود دياب , الراهب للويس عوض , ملك عجوز ,رجل أعمى , المستخبي , الكلام لشوقي عبد الحكيم , قهوة الملوك للطفي الخولي ,عفاريت مصر الجديدة لعلي سالم , إمبراطورية في المزاد لعلى أحمد باكثير, اتفرج يا سلام لرشاد رشدي , الكلمات المتقاطعة لنجيب سرور.. وغيرهم العديد..) ويمكن إحالة سبب هذا التجريد الفني إلى بعد سياسي أيديولوجي ؛ حيث كانت السلطة في مصر بعد قيام الثورة المصرية تحاول تثبيت أقدامها على المستوى الخارجي وفرض رؤيتها الفكرية على المستوى الخارجي ؛ فارتبطت شخصيات تلك المسرحيات بتلك الحقبة , وربما كان هدف الكُتاب في طمس معالم شخصياتهم التأكيد على أن هذه الثورة هى ثورة أمة وثورة شعب ,ليست ثورة فرد أو شخص , وقد يكون هذا سبباً من الأسباب التي جعلت معظمهم يتعامل مع هذه التقنية في رسم شخصيات مسرحياتهم ,وخاصة أنها تعالج على المستوى الباطني أحياناً والظاهري حيناً آخر , قضايا تتعلق مباشرة بممارسات السلطة ورؤيتها الأيديولوجية تجاه الواقع المصري آنذاك ..لتقترب شخصياتهم م

---

[232] - الجاحظ : الحيوان، م1 ، ج2 ، ص341

الشخصية المفهوم فمعظمها لا يمكن الوقوف على معالمها . وكل ما نجده هو عبارة عن تقاطعات لمفاهيم إنسانية تتجسد في أفعال ومواقف لا تخص أياً من تلك الشخصيات بمفردها وإنما تخص كل من مر بمثل حالها. بمعنى أن الشخصيات عند العديد من كُتاب فترة الستينات الذين تناولوا ممارسات السلطة الحاكمة تأتي كأنها دوال .من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها , وتترك للمتلقى مطلق الحرية في التأويل وطرح الرؤى ؛ ولعل ذلك من أقوى أسباب تعرضهم لهجوم نقدي أيديولوجي عنيف .بيد أنه يبقى حقيقة واحدة وهى أن القهر السلطوي الستيني الذي قاد كُتاب المسرح إلى أقنعة الرمز والأسطورة والتاريخ [233]

ومن الأهمية بمكان أن نشير أن العديد من المسرحيات التي قُدمها كُتاب الستينيات اشتملت على أسماء تشير إلى المكانة الاجتماعية تحيل إلى مكانة سلطوية في المجتمع مثل (الملك) في مسرحيات "ملك عجوز " , و"الملك معروف " , "لص الملوك" و"خوفو" , و"اللغز" وبمالي أفعل ما بدالي , ومثل الإمبراطور في مسرحية "سميراميس" في مسرح شوقي عبد الحكيم . وبتغير الأسماء تتفاوت درجات السلطة , فالملك أو الإمبراطور من أعلى تلك الدرجات , وإن زادت الثانية عن الأولى .

إن الدال الذي يطرحه وجود شخصيات (الملوك أو الأمراء والقواد أو من حفظت كتب التاريخ مآثرهم وفتوحاتهم وبطولاتهم كأخناتون ونفرتيتي , الفرعون ,سميراميس , إيزيس , أوزوريس , حورس , حور محب ,الإمبراطور و الوالي ,السلطان ..الخ) أنهم شخصيات تمتلك السلطة وتمارس الحكم من قصورها , مما يعني أن الشعب غائب وأن الصراع القائم , صراع بين العظماء ليس للعامة أو الشعب دور أو وجود فيه , بل هو صراع في الطبقة العليا .

فالرمز المتعلق بالمكانة الاجتماعية هنا – هو أحد العلامات داخل العمل الفني – يحمل العديد من المعاني والدلالات لأكثر من متلقٍ حسب الطبيعة

---

[233] - انظر : نادية بدر الدين أبو غازي : قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر 1952 - 1967 القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989م, ص188.

السيكولوجية التي تحكمه أثناء تلقيه لهذا العمل ، أو حسب الحالة المزاجية والسياق النفسي له. هذا الأمر لا ينفصل بالضرورة عن المفهوم الآخر وهو) الإطار المرجعي والثقافي وعلاقته بالدلال ة (فثقافة المتلقي تتحكم في مدى تعمقه في قراءة الدلالة ، والوصول إلى جوهر مضمونها . وهناك بعض العلامات التي تستند إلى أصول تراثية أو تاريخية أو ثقافية عامة ، مثل هذه العلامات لا يمكن أن تصل دلالتها للمتلقي إلا إذا كان واقفًا على حقيقة مصادرها الثقافية . ومن هنا فإن ثقافة المتلقي وإطاره المرجعي والمعرفي ، كل هذا يخلق ما نسميه بمستويات التلقي ، الذي كان يتعامل مع كافة أنواع الفئات والطبقات ، فهناك العامة من الناس ، وهناك الرئيس والحكام والملوك والأمراء وأصحاب السمو وحاشية القصر كالوزير والقائد العام للجيش .

أما مثلاً " العمدة " فهى رغم أنها تحيل إلى قدرات وإمكانيات سلطوية إلا أنها محدودة لا ترتقي لدرجة "الملك" أو الحاكم مثلاً ونجد شخصية العمدة في العديد من مسرحيات الستينيات حيث نجد شخصية العمدة في مسرحية وابور الطحين لنعمان عاشور , حيث لا تخفى الإشارات السيميائية لسلطة العمدة في وصف الآخرين له في "وابور الطحين" حيث يتمظهر ذلك على المستوى الدلالي :

تهامي : العمدة جه ومع الأعيان

صفوان : العمدة قاعد ولا سلطان

234

ونجد شخصية العمدة في مسرحية كشخصية محورية تظهر في مسرحية "الزهور لا تذبل ابداً" لرشاد رشدي رغم أنها تحمل اسماً آخر وهو الشيخ هاشم كما تظهر شخصية العمدة في مسرح شوقي عبد الحكيم في مسرحية الأعيان وتظهر في مسرحية "أوكازيون" شخصية تحمل هذا الاسم تتجول في السوق وتحتك بأعضاء الفرقة في موقف كوميدي , وشخصية العمدة من الشخصيات النمطية في المسرح

---

[234] - نعمان عاشور : وابور الطحين , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ص1976م , ص83

المصري توظف بغرض السخرية من السلطة والتهكم عليها وغير ذلك من الإسقاطات السياسية والتاريخية عليها .[235]

وهناك أسماء تشير إلى أبناء أصحاب السلطة مثل "الوزير" في مسرحية الأستاذ وأيضاً في مسرحية " يا سلام سلم الحيطة بتتكلم" لسعد الدين وهبة, وحلاق بغداد لألفريد فرج و"السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم وهناك أسماء تشير إلى أبناء السلطة مثل " ولي العهد " في سقوط فرعون لألفريد فرج , "الأمير " في مسرحية سميراميس أو الأميرة في مسرحيتي "اللغز" , و"لص الملوك" لشوقي عبد الحكيم .الأمر نفسه في مسرحية "على جناح التبريزي " لألفريد فرج حيث نشاهد أسماء تشير إلى أبناء السلطة مثل "الأميرة " ,"جارية الأميرة", "أمير فقد ثروته" وأيضاً شخصيات سلطوية مثل "الملك " الوزير", الجلاد .

كما نجد أسماء تشير إلى امتلاكها للسلطة والحكم بتفويض من الحاكم باعتباره أداة حكم تنفيذية "كالوالي " في مسرحية يا سلام سلم الحيطة بتتكلم وشخصية "دولة الباشا رئيس الوزراء " في مسرحية "بنطلون معالي الباشا" , وشخصية المحافظ في مسرحية "سيادة المحافظ على الهوا" لسعد الدين وهبة,وكذلك الأتابك , قائد الشرطة وقائد الحرس في نفس المسرحية. وجابي الضرائب (الذي ارتبط ووقر في الذهنية الشعبية بالصلف والجبروت واستخدامه أدوات بشعة في جباية الضرائب التي أثقلت كاهل الشعب) في مسرحية "الأستاذ ", والضابط ,والعسكري في مسرحية شاهد نفي , وكذلك في مسرحية "بابا زعيم سياسي" لسعد الدين وهبة ,"وشخصية "كبير أمناء الوالي ", وشخصية "ولي عهد " , وشخصية "والي الإسكندرية , وشخصية "قائد حامية " في مسرحية الراهب للويس عوض ورئيس العسكر " في مسرحية اتفرج يا سلام و"كبير الحراس" في مسرحية أرض لا تنبت الزهور لمحمود دياب , وشخصية "شيخ الخفر" في مسرحية "وابور الطحين" لنعمان عاشور وشخصية

---

[235] - نجوى عانوس : شخصية العمدة في المسرح المصري 1914 - 1952م.(الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1989.

"الضابط" في النار والزيتون لألفريد فرج حيث يعطي أوامره وتتضح شخصيته من خلال قوله:

"الضابط : (في الميكروفون) اقتل
الرجال وعر البنات !236

وشخصية المأمور والحكمدار عند سعد الدين وهبة في مسرحية (سبع سواقي) .وفي مسرح رشاد رشدي نجد التلسين على السلطان أو الحاكم حين استغل رشاد رشدي ليطرح من خلاله القضية التي ألحت عليه وهى العدل أو الدعوة إلى تحقيق العدالة يتمظهر ذلك في مسرحية (اتفرج يا سلام) حيث نجد الصراع بين السلطة متمثلة في سليمان أغا والي مصر وحاشيته وبين أفراد الشعب يمثلهم سعيد مؤلف بابات خيال الظل ومعه عبد العال وأبو خاطر ومجموعة تمثل طوائف الشعب المختلفة .

سعيد : اتفرج يا سلام
كان يا ما مكان
سلطان ابن سلطان
اسمه على كل لسان
وفي يوم من الأيام
كتر الحديث والكلام
قال الناس فيما قالوا
إن التاجر خالد بن النعمان
اختاره السلطان بن السلطتن
عشان يكون شهبندر التجار...
إشاعات وإشاعات
في كل مكان وعلى كل لسان237

236 - ألفريد فرج : النار والزيتون , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , ص46
237 - رشاد رشدي: اتفرج يا سلام , ص33

جاءت هذه الاستهلالية لتفعيل الدور البنائي السيمائي داخل ماهيات اللغة ، وفي توكيد ما هو مستتر خلف اللعبة ، وما الذي يدور في الفلك الرمزي لتلك الشخصية ، وهذا التفعيل ترجمة حقيقية يمكننا القول إزاءها ، بأنها لغزاً تحذيرا من فحوى اللعبة التدوينة وإحالة الفعل اللغوي الحواري الى مكنونات فاعلة ومتفاعلة في جسد وروح النص.

وقد استخدم العديد من كُتاب مسرح الستينيات أسماء تدل على مكانة دينية مثل استخدام "رئيس كهنة آتون " , " كاهن من كهنة آمون" في سقوط فرعون لألفريد فرج , وشخصية "الناسك" في مسرحية ليلة مصرع جويفارا العظيم لميخائيل رومان , وشخصية "الراهب " , وشخصية "كبيرة كاهنات إيزيس "في مسرحية الراهب للويس عوض والتي تذكرنا بسيموطيقا العنوان ودلالته و"الشيخ عمرو شيخ جامع البلدة" في مسرحية الزهور لا تذبل أبداً لرشاد رشدي وشخصية الشيخ الأعمى في مسرحية الغريب لمحمود دياب في إشارة سيميائية إلى رجل الدين الأعمى ودلالته الواضحة, وكذلك شخصية "الشيخ عبد اللطيف" كرمز لسلطان الجهل وجبروته في مسرحية "كلني يا جناب السلطان" لسعد الدين وهبة.

وهناك شخصيات تحمل أسماء تحيل إلى قدرات ذات طبيعة خاصة كما نجد رشاد رشدي يقدم لنا شخصية "خادم الشيطان" في مسرحية أبناء فاوست .ونجد شخصيات أخرى ذات طبيعة خاصة أمثال :"البشير" في "سقوط فرعون" لألفريد فرج حيث يشير اسمه إلى العمل بالتنبؤ بالمستقبل والبشارة ومعرفة الغيب حيث يقول :

البشير : عدو الملك لن تبنى له
مقبرة ,وستظل حثته طافية على
وجه النهر.238

وعند رشاد رشدي في مسرحية "دموع بهية" نجد شخصية الساحرة التي تتنبأ بالغيب والقدر حيث تقول :

---

[238] ـ ألفريد فرج : سقوط فرعون , ص228.

الساحرة: ليس صحيحاً ما تقولون
بهية وحدها تستطيع أن تعيد تماثيل
الحجر إلى البشر فيحل الخصب
ويزول الكرب .239

فالساحر وشخصيته فقد احتفى الموروث الشعبي بتلك الشخصية لى كافة أشكاله , بل يرجح الوجدان الشعبي أن الفن عند نشأته , كان ضرباً من السحر ,وممارسات طقوسية كلامية غير مفهومة تستهدف أعراضاً سحرية مباشرة , بعيداً عن الأغراض الجمالية ؛ لأن الغرض من النظرة السحرية ومن النظرة الفنية كان واحداً في الحياة البدائية[240] فالفنان القديم ينتج فنه ليدعم عقيدته أو ليؤثر على القوى الخارجية فيجعلها صالحة له , ومحققة لأمانيه , موطدة لأقدامه في الطبيعة التي يعيش فيها , وظل الفنان يتعمد السحر بوساطة إنتاجه الفني ليضمن البقاء , وفي أثناء صراعه المرير أمام القوى الجبارة التي تسيطر على العالم المحيط به يعدل عبادته لكشفه مورداً جديداً من القوت , فما إن بكشفه حتى نراه يسحر له بوساطة نوع جديد من الفن. 241

وهو ما تؤكده آثار المصريين القدماء والإغريق بشكل واضح وقد حفلت سيرنا الشعبية بالعديد من الثيمات المتعلقة بالساحر وسلطته في المجتمع وما يتصل بمهنته وكثيراً ما نقرأ في سيرنا الشعبية عن الثياب والستور المسحورة والمطلسمة التي نسجت عليها زخارف ونقوش من شأنها إكساب لابسها بعض المميزات الخارقة وليس ببعيد عنا [242]. ما روي عن النبي سليمان وعن كنوزه , وعن تسلطه على عالم الجن وقد استغل القاص الشعبي ذلك الاستغلال في ملاحمه وسيره الشعبية أبدع استغلال حين جعل سيفاً بن ذي يزن في سيرته الشعبية يبحث عن كنوز الملك سليمان , وجعل عاصقة تطلب بدلة بلقيس مهراً لزوجها من عيروض . بل جعل الرهق

---

[239] - رشاد رشدي : دموع بهية , الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة 1986, ص74.
[240] - عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب (دار العودة , بيروت 1983م) , ص32.
[241] - سعد الخادم : الفن الشعبي والمعتقدات السحرية (سلسلة الألف كتاب الثاني 488, القاهرة), ص2
[242] - المرجع نفسه , ص59.

الأسود من الجن الذين عصوا النبي سليمان , ثم إن سيف آصف بن برخيا الذي كان الملك سيف يقطع به رقاب الإنس والجن , ويختبر به المؤمن الصادق والمسلم المنافق , كان ملكاً لأحد وزراء النبي سليمان .[243]

وفي المسرح المرتجل يلعب الساحر والسحر دوراً محورياً في إيجاد الحلول لمشاكل الآخرين في فصل عفريت الصورة [244]وفي خيال الظل نجدها مفتاح الحل النهائي في بابة "لعبة التمس"[245]

وفي مسرح عبد الحكيم تتركز تلك الشخصية في مسرحية "الشبابيك" متمثلة في "وصفة" التي يصفها شوقي بقوله :

"...تدخل وصفة بشخاشيخها
,وفساتينها الملونة , والخلاخيل ,
والخواتم والغوايش والتمائم التي
تحلى كل جسدها .بيدها البخور
..''246

وهو وصف مأخوذ من رسم الوجدان الشعبي وفنان المسرح المرتجل لهذه الشخصية , وقد اثرت وصفة بسحرها في الأحداث , فهى السبب الرئيس في الصراع الذي تمر به أختها حسنية وابنها , لأنها م قام بفعل الشبشبة لها كي ترتبط بابن البيه بغية تحقيق حلمها بالارتقاء الطبقي , ولكن النتيجة كانت أبناً غير شرعي , وهى طوال المسرحية مستعدة للقيام بأعمال سحرية لتحقيق حلمها .[247].

وفي مسرحية " الراهب " للويس عوض نجد شخصية مارتا التي تعلمت السحر والكهانة في معبد إيزيس كما تستطيع أن تعرف الغيب وتتنبأ به .

---

[243] - انظر سيرة سيف ابن ذي يزن , طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة , 1999

[244] - انظر /على الراعي : الكوميديا المرتجلة , ص50 , وانظر محمد حسن : مسرح شوقي عبد الحكيم, ص88

[245] - انظر فؤاد حسنين على : قصصنا الشعبي (دار الفكر العربي , القاهرة 1947م) , ص110

[246] - شوقي عبد الحكيم : الشبابيك , ص143.

[247] - راجع محمد حسن : مسرح شوقي عبد الحكيم , ص88

مارتا : نعم تعلمت الكهانة في معبد
إيزيس . أقرأ في عينيه أنه سيغير
وجه الدنيا .
أبانوفر : (ينتحى جانباً ويتمتم
بصوت مسموع وعيناه تنتقلان
كالمسحور من مارتا إلى السقف) :
رؤيا ! رؤيا! 248

على جانب آخر نجد أن بعض كُتاب مسرح الستينيات قدموا شخصية الحاكم أو بعض حاشيته في صور متعددة توحي بعضها إلى أن الحاكم شخصية احتيالية حيث تتعدد هذه الشخصية وتتنوع بإيماءاتها السيميائية ودلالتها فهى موجودة في ألف ليلة وليلة وفي المقامات وفي بابة ابن دانيال "طيف الخيال" حيث الامير وصال الذي مارس كل أنواع الفجور والفحشاء والاحتيال ونجد أصداء تلك الشخصية عند بعض كُتاب الدراما المسرحية في الستينيات مثل شخصية اللص في مسرحية "لص الملوك" مع "على الزيبق" من حيث براعته في التخفي والاحتيال على جيش الملك وعيونه مما أعجزهم عن القبض عليه لفترة طويلة حتى اعترف الملك ببراعته وقدراته الخاصه مقررا تزويجه من ابنته وجعله كبير وزراءه [249]..

الملك : دا لازم يظهر ويبان , دا
الخبرا واحنا محتاجينه في شئون
المملكة دا حرامي موهوب ..
(يدخل اللص في مهابة)
الملك : اتفضل واقعد على الكرسي
دا ..تعالى يا كبير الحرامية , اقصد
الوزراء.."250

---

[248] - لويس عوض : الراهب , ص40.
[249] - مسرح شوقي عبد الحكيم , مرجع سابق , ص84
[250] - شوقي عبد الحكيم : لص الملوك , ص292

وأبرز عبد الحكيم في مسرحياته المستلهمة من السير الشعبية ثيمة الحيل المرتبطة برجال الحكم والسلطة فركز على حيلة "الوزير" وزوجة الملك في الهرب من مملكة "الملك معروف " متجهي إلى مملكة البين" لتشكل هذه الحيلة فعلاً مسرحياً له دلالات ومؤثرات مهمة.[251] كما نجد ثيمة الخيانة موجودة في في السير الشعبية العربية كسيرة الأميرة ذات الهمة حيث ارتبط مولد أم فاطمة أم الأميرة ذات الهمة بهذه الخيانة ؛ فتذكر السيرة أنه في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان ذاع صيت الحارث الكلبي بوصفه زعيماً لأسرة بني كلاب كما ذاع صيت مروان بن الهيثم بوصفه زعيماً لأسرة بني سليم . ولما مات الحارث فرح العرب بموته لأنه كثيراً ما كان يزعجها بغاراته . أما زوجته التي كانت على وشك ولادة طفلها فقد قررت أن تهرب خوفاً من أن ينتقم أعداء زوجها منها أو من طفلها فخرجت ..مصطحبة خادمها سلام التي كانت تثق به وفي إخلاصه ..لكن ما إن خلا بهما الطريق حتى أراد بها سوءاً فدافعت المرأة عن نفسها دفاعاً أدي إلى ولادة طفلها وإلى موتها ..وهرب الخادم.[252] نجد ذلك أيضاً في خيانة أمير المغرب لصلاح الدين الأيوبي في النسر والغربان للشرقاوي وخيانة أمير الجيزة للفتى مهران للشرقاوي , وخيانة حور محب (حاكم منف وقائد الجند) وكذلك كهنة آمون يتربصون بالملك ويتواطئون مع قائد الجند (حور محب) فها هو كاهن من كهنة أمون يحاول بقدر الإمكان التمرد على أخناتون في مسرحية(سقوط فرعون)لألفريد فرج:

أميني : ...ثُر على الملك يا حور
محب تحمي عقيدة المبشر.
حور محب : كفى

---

[251] - مسرح شوقي عبد الحكيم , ص 85.
[252] - نبيلة إبراهيم : سيرة الأميرة ذات الهمة (القاهرة , دار الكتاب العربي, 1969م) , ص28.

أميني : اعزله من العرش يا حور
محب لتنقذ له كلمة السلام من دنس
الهزيمة253

كما نجد تلك الثيمة عند شوقي عبد الحكيم في خيانة العامل الفلاح لخوفو في مسرحية "خوفو" مع زوجته وكذلك طبيبه الخاص ..وأيضاً نجد ذلك عند وزير "الملك معروف" الذي خانه مع زوجته وهرب بها من مملكته في مسرحية "الملك معروف" .

وقد بلغت بعوض في مسرحية الفتى مهران للشرقاوي الخسة والخيانة إلى أقصي مدى فهو أحد أصدقاء مهران القدامى , ورفيق طريقه ,وشاعر مثله , لكن به نذالة وطبع خيانة , لذا فقد أوهم سلمى قبل سجنه بالحب وتجاوبت معه حتى اكتشفت بعد سجنه أنه زوج وأب فكانت صدمة عاطفية لها . كما أن به حقداً لا حدود له , خاصة فيما يتعلق بمهران , لأنه أصبح الزعيم دونه ـ لذا فقد ركز جهده على التآمر ضده , وراح يلتقط أخطاءه , بل ويختلقها إن لم يجدها , ثم يضخمها ويروجها ابتغاء هدمه .

وقد بلغت بعوض الخسة أنه قبل أن يكون مخلب القط الذي يستخدمه الأمير ضد مهران في مؤامرة إسقاطه , ,انه يراود سلمى عن نفسها , وأنه قبل وظيفة في الديوان السلطاني ,بل وجاء يعرض على مهران نفسه أن يعمل قاضياً للسلطان بعد وفاة بجير.[254]

ثانياً : الإشارات الخاصة بالنص الجانبي:

إن المكان المسرحي هو موقع التمثيل , ذلك المكان الذي يتم فيه تقديم الأحداث , ويستغل في تحقيق حياة المكتوب أمام المتفرج . فهو مكان ذو مواصفات خاصة ,محدود ومحصور يشكل جزءاً محدداً من فضاء , يتشكل من فضاء أكبر يضم ثنائية الخشبة والصالة , موضوع المواجهة بين الممثلين والجمهور في علاقة

253 ـ ألفريد فرج : سقوط فرعون , ص56
254 ـ محمد السيد عيد : التراث في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي, ص28

ترتبط ارتباطاً وثيقاً بشكل المجتمع . فكل الأشكال المعمارية التي استخدمت في أي عصر من العصور , لها ارتباط بالنظم الاجتماعية والسياسية السائدة , مثل مسرح العلبة الإيطالي والمسرح الدائري وغيرها , فكل مكان من هذه يحمل دلالة تتفسر في إطار علاقة العرض المسرحي بمكان المتفرج , بما يدل على طبيعة الخطاب المطروحة بينهما[255]

إن تحديد ملامح الفضاء المسرحي في النص المكتوب تستقي من الإرشادات المسرحية , وتعطينا الإرشادات المسرحية , وتعطينا الإرشادات معلومات عن :

1- إشارات للأماكن تكون محددة ومفصلة بقدر ما ,وفقاً للنصوص المسرحية .

2- أسماء الشخصيات , وفي الوقت نفسه , صيغة استثمار الفضاء (عدد, طبيعة , وظيفة الشخصيات).

3- الإرشادات الخاصة بإيماءات أو الحركات , والتي تسمح في حالة وجودها بتخيل شكل احتلال هذا الفضاء ,مثل "يسير بخطوات واسعة" , و"يظل ساكناً" [256]

فيرى "كير إيلام" أن النص المسرحي (.....) هو شفرة كلية تتحول إلى علامة دالة , في مرحلة الاستقبال التي تشتمل على عمليات الإدراج والفهم والاستمتاع الجمالي , ويحتوي النص المسرحي على عمليات الإدراج والفهم والاستمتاع الجمالي ,ويحتوي النص المسرحي بوصفه شفرة كلية على مجموعة شفرات تحتية Sub – Codes التي تنقسم إلى :

1- شفرات مسرحية تتعلق بطبيعة العرض المسرحي نفسه (مثل رفع الستار , طبيعة الإلقاء , والمكياج , وتقاليد الاستقبال المسرحي).

---

255 - سامية حبيب دلالة المقاومة , ص103.

256 - فرديناند دي سوسير , فصول من دروس في علم اللغة العام , ترجمة عبد الرحمن أيوب , نقلاً عن سيزا قاسم , السيموطيقا , ص 144.وانظر سامية حبيب , دلالة المقاومة , ص 103.

2- شفرات درامية تتعلق بالتقاليد الدرامية المعروفة , مثل توقع اتساق الأفعال والدوافع , أو توقع أن تنتهي الكوميديا بالزواج.

3- إلى جانب الشفرات التحتية , هناك شفرات ثقافية Cultural Codes تتعلق بالأفكار السائدة عن الدين والأخلاق والتنظيم .

وتمر الشفرات الأساسية في تشكيلها للشفرة الكلية ـ التي هى العمل في مجموعة _ بعملية جدلية مركبة تشتمل على :

- مراعاة الشفرة المألوفة .
- تكسير الشفرة المألوفة.
- خلق شفرات جديدة . [257]

ويعتبر المكان المسرحي واحدًا من أهم العناصر الأساسية التي يعتمد عليها " أغلب كُتاب مسرح الستينيات " في تشكيل الملامح الدرامية العامة للنص المسرحي ، وكذلك في رسم وتهيئة الجو العام المسيطر في البنية الفنية والتعبير عنه . فعن طريق ا لمكان المسرحي ودراسته بشكل دلالي مركز نجده ذا علاقة وطيدة بالحالة النفسية التي عليها الشخصيات الدرامية ، وكذلك الجو العام المغلِّف للمسرحية . ولكي نتبين ذلك علينا أو ً لا دراسة هذه الرموز المكانية في النصوص المسرحية محل البحث ، لنرى كيف يجعل منها " أغلب كُتاب الستينيات " عنصرًا هامًا وأساسيًا في قراءة المعنى الدلالي ، وإبراز المغزى الدرامي الخفي وراء السطور التي يصف بها المكان والمنظر المسرحيين. فمثلاً تدور مسرحية "الحسين ثائراً " في الحجاز والكوفة وبادية في جنوب العراق , والحسين شهيداً في بادية العراق وكربلاء ودمشق وبادية الشام ؛ أي أن الكاتب حرص على تتبع سير الأحداث الواقعية بأماكنها , بدءًا من المدينة ومكة في شبه الجزيرة العربية , ثم رحيل الحسين إلى العراق , حيث يلاقي أنصاره وأهل الكوفة والبصرة وغيرها ثم ينقل الكاتب أحداثه إلى الشام وعاصمتها

---

[257] ـ باتريس بافيز : لغات خشبة المسرح , ترجمة أحمد عبد الفتاح , ص12

دمشق , حيث مقر الدولة الأموية . إن هذا التوزيع الجغرافي لأماكن الأحداث لا يكفي لرصد دلالة دراماته غالبًا على تكنيك المشهد الذي يتغير طبقاً لنقله في المكان والزمان .

إننا نجد الجدلية نفسها بين المكان المفتوح ـ المكان المغلق , واضحة الدلالة في النصين , فكل مشاهد " الحسين وأنصاره وأتباعه تدور في طرق المدينة ومكة وصحراء العراق , وكل مشاهد الأعداء من الولاة والقواد المناصرين لحكم يزيد بن معاوية , تدور في قصور تتصف بالبذخ ومظاهر الثراء , بما يؤكد الزهد والتقوى والورع الذي تتسم به شخصية الحسين وأتباعه كأحد مظاهر الإيمان بالله والاقتداء برسوله الأكرم صلى الله عليه وسلم , بينما يعيش هؤلاء الولاة والسراة والخليفة (الحاكم) يزيد بن معاوية في قصور , تؤكد مظاهرها على اختيارهم متاع الدنيا لا الدين , وبالنظر إلى تحليل المكان بوصفه علامة سيميولوجية عند ألفريد فرج نجد أن الأماكن المفتوحة في النص هى دائماً أماكن الحسين وأتباعه في حين الأماكن المغلقة كالقصور هى الأماكن التي يتواجد فيها الخليفة والأمراء والحكام والولاة .

ولتفصيل هذه الإشارات والدلائل نقف عند بعض المشاهد . المشهد الثالث في مسرحية " الحسين ثائراً " يدور في " شارع ضيق .مظلم الحسين تحت الظلام يحمل جوالات يضع بعضها على أبواب البيوت ويجلس ليستريح "[258] . من خلال هذا الفعل الذي يقوم به الحسين تحت جنح الليل , وهو توزيع الطعام على بيوت المحتاجين سراً يربط بينه وبين شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم في سيرته العطرة وعمر بن الخطاب كما يُروى عنه.[259]

أما الحكام والولاة والسراة في المدن العربية التي تدور بها الأحداث , فيتمتعون بكل الخيرات مؤثرين بها أنفسهم عن الرعية (قاعة فسيحة في قصر الوليد بن عتبة والي المدينة .. الأمير يجلس على مقعد وثير) [260] وفي موضع آخر ,

---

[258] ـ عبد الرحمن الشرقاوي : الحسين ثائراً , صص44.
[259] ـ سامية حبيب : دلالة المقاومة , ص 110.
[260] ـ عبد الرحمن الشرقاوي , 24

يصف قصر ابن يزيد بن معاوية في العراق :"قاعة في قصر ابن زياد بالكوفة (...) جو المكان يوحي بالبذخ الشديد وأبهة السلطة والحكم ورهبة الدسائس".

في تطوير لوظيفة المنظر وتشكيله , يربط الكاتب بين الحالة النفسية للشخصية , كما نجد وصف حال مسلم بن عقيل صاحب الحسين وتابعه بعد أن أنكره أهل الكوفة كما أنكروا بيعتهم للحسين " في زقاق ضيق بالكوفة ..مسلم بن عقيل يمشي مجهدًا يتلفت في حذر وقد اتسخت ثيابه , ثم تهاوى مستنداً إلى جدار تحت ظلام مطبق"[261], كذلك فإن وصف المكان في كربلاء , يؤكد على مصير الحسين وأثر هذا المصير على المسلمين روحياً ومادياً " في كربلاء ...صحراء جرداء قاسية .. وعراء كامل تتوهج فيه الشمس في قرص أحمر وهى تهبط للغروب وترسل على كل أنحاء المكان لوناً قانياً "[262]

إن تأكيد الوصف على القوة والعراء الكامل الذي يتصف بهما المكان يؤكد على مصير الحسين , فهو بقوته القليلة العدد , وقلة العتاد والأسلحة ونقص الماء مقبل على هزيمة لا مفر منها . إن غروب الشمس أي الأفول والانتهاء والتلاشي الذي يصيب هذا النجم الساطع ينبئ بأفول النجم الموجود على الأرض ؛ أي الحسين . والكاتب يربط ظاهر الطبيعة بمصير الشخصية في ملمح رومانسي واضح . ثم يؤكد عليه باللون القاني والأحمر في إحالة شديدة الصلة بالدم على أننا نتوقف أمام وصف الكاتب لقصر يزيد بن معاوية في المشهد الأخير من مسرحيته (الحسين شهيداً) [263] لنجد تشابهاً صريحاً بين صورة القصر كا ترسمها كلمات الشرقاوي ووصفه لقصر الأمير في مسرحية "الفتى مهران" يأتي وصف قصر يزيد بن معاوية كالتالي:

" الليل في قصر يزيد بن معاوية بدمشق , كل ماهر الأبهة ...والغنى الفاحش , إبريق خمر ذهبي وأقداح تلمع فيها الجواهر ..جارية شقراء جميلة جداً , ويزيد يلهث كأنه يجري , في الصدر شرفة متقدمة تبدو من خلفها مناظر دمشق , في الحجرة عرش على درج مرتفع قليلاً . على اليسار باب عليه ستار فاخر وعلى

---

[261] - المسرحية نفسها , ص147.

[262] - عبد الرحمن الشرقاوي : الحسين شهيدً , ص24.

[263] - دلالة المقاومة , مرجع سابق و ص111.

اليمين باب مماثل " [264] .وفي مسرحية "الفتى مهران" ترصد الصورة بالملامح نفسها "بهو الأعمدة في قصر الأمير , في الصدر بانحراف إلى اليسار يقوم كرسي مثل العرش على منصة ذات دراجات , إلى اليمين نافذة كبيرة مفتوحة على حديقة ضخمة كالغبة ,حيث تبدو الأزهار الأنيقة والأشجار المتشابكة تلقى إلى البهو بظلالها الخضراء اللينة إلى يسار المائدة درج فاخر يرتفع إلى الطابق الثاني مؤدياً إلى بهو صغير (...) على منصة الأمير تقف فتاة تترية جميلة جداً بشكل لافت للنظر تلبس ملابس تترية , معها مروحة كبيرة من ريش النعام يحركها في إعياء , في البهو ثلاثة عبيد بمراوح كبيرة من الريش يحركون الهواء "[265]

ونجد أن الفاعل دائماً مطارد من أعدائه لهذا يلجأ لتكنيك التنكر فيتنكر صلاح الدين في ملابس رجل من الشعب ليتمكن من نزول السوق والتعرف على أحوال الرعية , ويستظل الحسين بسكون الليل ويخرج ليوزع الصدقات على الفقراء , فيضع الطعام أمام دورهم دون إعلان أو جهر , ويتنكر الفتى مهران بالهروب إلى الجبل بعيداً عن قبضة الأمير ورجاله.[266]

إن أوصاف الصورة تكاد تكون واحد , فالقصر يتسم بالثراء الفاحش , وهناك كرسي للعرش يقف على درجات عالية , ليرتفع أقصى ارتفاع له عن سطح أرض القصر أو البهو , إن المدلول المهم الذي تطرحه هذه العلامة فيما يخص قصر يزيد بن معاوية , تتأكد بالتناقض والاختلاف الواضح عن الصورة التي يطرحها النص لشخصية الحسين وهو يوزع الطعام على المحتاجين ليلاً فيختلط بالناس ويشاركهم آلامهم متسقاً في ذلك مع السيرة النبوية وسير الخلفاء الراشدين , في حين تطرح الخلافة الأموية نسقاً آخر من الحكام ,منعزلين عن الرعية داخل قصورهم الفخمة , ينعمون بوسائل الراحة كلها , بما يصل إلى حد البذخ , فالأقداح تلمع فيها الجواهر .

إن هناك إبريق خمر ؛وهى علامة سيميائية شديدة الخطورة بالنسبة لحاكم يستعد لتولي الخلافة الإسلامية ويحارب بيت الرسول صلى الله عليه وسلم من أجل

---

[264] : عبد الرحمن الشرقاوي : الحسين شهيداً . ص23.

[265] ـ عبد الرحمن الشرقاوي : الفتى مهران , ص 129.

[266] ـ سامية حبيب : دلالة المقاومة , ص123

الحصول عليها , إن شرب الخمر ومخالطة الجارية ذات الجمال والحسن , يعد هدم لصورة الحاكم , أو الخليفة المسلم , ويستدعي مباشرة صورة ملوك الإمبراطوريات الفارسية والرومانية التي حاربت الإسلام في مهده .

ويقودنا مباشرة هذا التشابه المرصود بين القصرين إلى صورة الحكم التي يطرحها الكاتب بوصفها علامة سيميائية , تؤكد فساد هذا الحكم وانحلاله بما يحيل إلى تبني المتفرج موقف البطل والشعب في المسرحية , وهما يقفان ضد هذا الحكم الفاسد إلى تغييره .

لهذا , فليس من المستغرب أن نجد في النصين كلاهما مشهداً يصور احتشاد قوى الشعب لهدم نظام الحكم الفاسد ـ القصر بمعاولهم وأدواتهم المتواضعة , لكنه فعل يطرح نفسه عليهم لصد ما يقع عليهم من ألوان العذاب والقهر على يد الحكم الظالم والفاسد المهترئ . ففي مسرحية الحسين ثائراً نجد في المنظر العاشر هذا الوصف " ساحة واسعة بالكوفة أمام قصر ابن زياد أمير الكوفة والناس يملأون الساحة بالسيوف والعصي والسهام , بعضهم يقف على مرتفعات أو جذوع نخيل وكأنهم يحاصرون القصر "[267]

بات تحطيم القصر أو مجرد السور الخارجي , له شكل من اشكال المقاومة الشعبية لمظالم الحكم وفساده , فشعب الكوفة يثور على الوالي ابن زيادة لخرقه أعراف معاملة الرسل ورجال الحسين , فقد قبض على مسلم بن عقيل مبعوث الحسين لأهل الكوفة , وقام بحبسه وتعذيبه , مما دعا الشعب الذي أعطى البيعة للحسن , إلى النهوض لتخلص مسلم وإكرام إفادته ووفادته . إن فشل هذا الفعل الجماعي في النهاية تفتت الوحدة الشعبية عن طريق وعد ابن زياد بالإفراج عن مسلم كان مجرد محاولة لتهدئة الموقف واحتوائه , ذلك أن مسلم سوف يعدم في سجنه بقصر ابن زياد .

أما أهل قرية مهران الذين يهاجمون القصر للإفراج عنه بعد احتجازه مع العمدة طه لمدة ثلاثة , فإنهم ينجحون في ترويع الأمير ورجاله والإفراج عن مهران

---

[267] ـ الحسين ثائراً , ص124.

في عمل جماعي , هو الأول من نوعه في حياة القرية وهو تحطيم سور قصر الأمير :

أم صابر : (صائحة) يا أمير القصر
أطلق سجن مهران وصحبه .
أصوات : أطلقوا مهران والعمدة .
صابر : لا ..كفى ..لا تصرخوا ,
فلنزل بالفأس صرح الظلم فلنضرب
معاً . اضربوا السور بما في القلب
من ضيق وإيمان وحسرة ...ضربة
واحدة مستعرة ...وستهوى كل
أسوار القلاع ...
الشرارات التي تصنعها الفأس على
الصخر ستغدو فيضاناً من شعاع
..إنه فجر الجياع ..
فاصنعوا للجائع المظلوم فجره
268.

إذا وضعنا في اعتبارنا " الفضاء المسرحي هو صورة لمختلف القنوات المجازية في النص [269] فإن القصر في الفتى مهران يحمل المدلل السلطوي الغاشم الغاصب , الذي يشير إليه في علاقته جغرافيا وتشكيلياً بالقرية التي يسكنها الفلاحون والفلاحات البسطاء , وبين الجزل الذي يأوي مهران والفتيان على النحو التالي :

" ساحات القرية في حضن الجبل ..
الجبل في أقصي الصدر ينحدر
عمودياً بعرض المسرح , حيث

[268] - الفتى مهران 127
[269] - أن أوبر سفلد : قراءة المسرح , ص198.

الأفق البعيد يبدو النيل والهرم كالنقط
الصغيرة خلف الصباح والنخيل ,
مدخل القرية على اليمين وهو
طريق واسع يؤدي إلى الحقول التي
تبدو من ورائها في الأفق أبراج
قصر الأمير "270

تؤكد لنا الإشارات السيميائية للصورة مبدئياً ؛ على توحد القرية والجبل , حيث تقبع القرية في حضن الجبل , كما يقبع الوليد في حضن يحميه من الأخطار البشرية أو الطبيعية ,من هنا فالجبل ومن يسكنه يشكلون قوى الحماية والوصاية على هذه القرية بأهلها وأرضها وخيراتها , حيث يصل طريق منحدر يشكل معبر الوصل بين الجبل والسهل .

على حين يقبع الأمير (الحاكم) بأبراجه بعيداً عن القرية تفصلهما حقول واسعة , في إشارة سيميائية تؤكد على الانفصال التام بين قصر الأمير الحاكم , وبين القرية , في حين يحيط الصورة من بعيد أهم معالم مصر , النيل والأهرامات . وبذا ؛ تتسع الدلالة السيميائية لتخرج عن حدود القرية الصغيرة لتشمل مصر كلها , كما يحيل التوازي الرأسي بين الجبل - أبراج قصر الأمير / الحاكم إلى الصراع حول القرية / مصر ,القائمة في المساحة الشاسعة بينهما .[271]

إن نسج الكاتب عالمه الدرامي والتشكيلي على آلية الصراع القائمة بين أهل الوطن وأدائه من الدخلاء والمستغلين والمأجورين , يجعل فضاء النص الدرامي عالماً زاخراً بالعلامات الدالة والمراوغات السيميائية , التي تؤكد البنية الكلية المرصودة في دراما الشرقاوي وعند أغلب كُتاب الدراما في حقبة الستينيات .

يتيح المكان المسرحي بملامحه ودلائله السيميولوجية مجالاً خصباً لعرض شرائح المجتمع الذي يدور فيه الفعل الدرامي , فباتت الشخصيات جماعات وفرادى

---

[270] - الفتى مهران , ص45
[271] - دلالة المقاومة , مرجع سابق و ص114.

أصوات فردية أو جماعة معبرة عن نبض المجتمع حال القضية السياسية والاجتماعية المطروحة في الفعل الدرامي .

وهو ما نلاحظه في السلطان الحائر للحكيم حيث

حيث نجد في صدر كل فصل من فصول المسرحية الثلاثة , يرصد المؤلف نصاً غير كلامي معنياً بالمنظر المسرحي أولها يقول فيه :

" ساحة بالمدينة .. في عصر سلاطين المماليك , الفجر كاد يبزغ , وقد خيم السكون وأقيم عمود شد إليه محكوم عليه الإعدام ..وجلاده على مقربة منه يجاهد في مقاومة النعاس "272

وفي صدر الفصل الثاني , يقول المؤلف :

" عين الساحة ..وقد أخذ الحراس ينظمون صفوف الشعب حول منصة أقيمت في المكان ..حان الخمار مغلق , وقد وقف يتحدث إلى الإسكافي المنهك في عمله بباب حانوته المفتوح "273

وفي صدر الفصل الثالث يقول المؤلف :

" عين الساحة ..وقد ظهر منها جانب المسجد بمئذنته ..كما ظهر جانب من منزل الغانية ..يكشف عن

---

272 - توفيق الحكيم : السلطان الحائر , ص11

273 - المصدر نفسه , ص61

جزء من الحجرة ذات النافذة المطلة

على الساحة , الوقت ليل"274

ومن النصوص غير الكلامية الخارجية السابقة في مسرحية "السلطان الحائر" يمكن ملاحظة أنها تؤدي وظائف سيميائية مهمة حيث نجدها تشير إلى الفضاء المسرحي , حيث مكان الأحداث الذي يحدد المؤلف بالساحة متغيرة المعالم ؛ إذ تبدو في الفصل الأول مجرد ساحة خالية إلا من عمود شد إليه المحكوم عليه بالإعدام , وفي الفصل الثاني يبدو حان الخمار وهو مغلق بينما حان الإسكافي مفتوحاً . وفي الفصل الثالث , الساحة وقد ظهر جزء من المسجد ومنزل الغانية , حيث الحجرة مطلة على الساحة , ويقوم الفضاء المسرحي المتغير باحتواء الحدث في تطوره وتغيره المستمر ؛ إذ أن الساحة مكان يملاء مكان يمكن أن يشتمل على شخصيات المسرحية دون إحداث مبالغة أو إثارة تساؤل في عقل المتلقي . كما أن العمود المشدود إليه المحكوم عليه يكثف الدلالة السيميائية للموقف بشكل مرئي , مما يعطي الموقف مصداقيته , ويفيد المؤلف من حان الخمار وحان الإسكافي في إنشاء مواقف ملهوية , أما إضافة المسجد وحجرة الغانية تلعب دوراً تجسيدياً لواقف درامية غاية في الأهمية تكشف عن جانب مهم من جوانب شخصية الغانية كما تقوم بإثارة التشويق لدى المتلقي.275

أما في مسرحية "إيزيس" نجد للمكان حضوراً سيميائياً فاعلاً في تشكيل سينوجرافيا المسرح المفترض ففي صدر الفصل الأول يقول المؤلف :

" شاطئ النيل في موضع يكثر فيه

الغاب البردي , وقد أحمر الأفق

مؤذناً بشروق الشمس , وخلا المكان

إلا من بعض الفلاحات يسرن بما

---

274 - السلطان الحائر , ص125.

275 - راجع عصام الدين أبو العلا : مدخل إلى علم العلامات , ص160.

يحملن إلى السوق . وإذ بفلاحة شابة

تعترض الطريق "276

ويلاحظ ـ خلال النص المرافق السابق ـ أن المؤلف قد أفاد من وصف المنظر المسرحي وصفاً ينأى به عن التحديد التاريخي (الفرعوني) , ويضفي إمكانية إسقاط العصر الحاضر . كما يمكن ملاحظة أن ذاك الوصف يصلح كآلية تلقٍ للقائمين على العرض المسرحي , إذا كان النص غير الكلامي هنا يحدد جغرافيا أحداث المنظر الأول , فإنه يحدد أيضاً زمن الأحداث بـ(شروق الشمس أي في الصباح الباكر ؛ أي أنه يحدد درجة إضاءة المنظر , ولم يحدد المؤلف الزي الذي ترتديه الفلاحات .[277]

وفي صدر المنظر الثاني من الفصل الثاني يقول المؤلف :

"شاطئ النيل ..بيت صغير منعزل

تخفيه عن الأنظار بعض سيقان

الغاب الطويلة ولا يظهر منه إلا

درج صغير من حجر وباب مغلق

(...) يظهر رجلان أحدهما مسطاط

والآخر توت"278.

في النص غير الكلامي السابق تبدو الإشارات السيميائية على المستوى الدلالي حيث تبدو دلالتها كمكان يختبئ فيه إنسان ما , لما تخفيه أعواد الغاب الطويلة التي تخفيه عن الأنظار , والتعريف بالشخصين هنا يدل على تحديد هويتهما .

وفي المنظر الأخير في المسرحية يقول المؤلف :

" الساحة التي أمام قصر طيفون وقد

امتلأت بالشعب في هيئة محكمة

..وقد وضعا حوريس بين حارسين

ووقف على مقربة منه توت وخلفه

---

[276] ـ توفيق الحكيم , مسرحية إيزيس , ص12

[277] ـ آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم , ص195.

[278] ـ مسرحية إيزيس , ص69.

إيزيس , وقف في مواجهته طيفون
وخلفه بعض حاشيته . بينما أخذ
شيخ البلد يجوس خلال الناس" 279

يبين من خلال النص غير الكلامي السابق تفاصيل سينوجرافيا هذا المنظر ودلالتها السيميائية ؛ إذ هناك معسكران أحدهمايتألف من إيزيس والمؤرخ أو الكاتب توت (رب الحكمة والكتابة عند المصريين القدماء) ,وآخرهما يتكون من طيفون وبعض أعوانه بينما يقف (حوريس) بين المعسكرين , ويحيط جموع الشعب بالجميع .وهذا يكشف عن منظر مسرحي متكافئ ومتكامل بكافة تفاصيله ؛ وهو ما يمكن معه القول بأنه يمثل آلية تلقٍ تستهدف القائمين على العرض المسرحي في المقام الأول , كما يمكن أن تكون آلية تلقٍ أدبية تستهدف القارئ. 280

وفي مسرحية وابور الطحين لنعمان عاشور نجد ثيمة الساحة والشارع متكررة في فصول المسرحية حيث نجد في صدر الفصل الأول " ساحة وابور الطحين ..مقدم الساحة في الجزء الأمامي للمسرح وهو عبارة عن صالة خشبية واسعة تشغل نصف المساحة العميقة للمسرح (الفوندو الأمامي كله حتى الرمب) ..وفي جهة اليسار من ناحية المشاهدين .زنافذة تطل على حديقة الوابور وتبدو منها ـ بعيداً نوعاً ـ نخلة بلح قصيرة ..وربما الباب الخلفي لمخزن الغلال المجاور للوابور ..."281

وفي منظر الفصل الثاني "ساحة
مولد سيدي عواد . صاحب المقام
الذي يتسمى الكفر باسمه ..بيوت
الكفر تبدو من بعيد في ظهر
المسرح بمنظر كبير يفصلها عن
صدر المسرح بعض شجيرات

---

279 ـ توفيق الحكيم : مسرحية غيزيس , ص100
280 ـ آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم , ص198.
281 ـ نعمان عاشور : وابور الطحين , ص13

النخيل ..وبركة ماء على طرفها
ساقية قديمة مهجورة .."282

وفي مسرحية "كُلني يا جناب السلطان " لسعد الدين وهبة نجد المنظر الأول:

"رحبة واسعة أمام مسجد السيدة
نفيسة بالقاهرة الوقت بين العصر
والمغرب ..عدد كبير من الأهالي
يتجمهرون أمام المسجد ..رجال
ونساء واطفال على باب المسجد
.."283

وفي مسرحيته "يا سلام سلم الحيطة بتتكلم " نجد أن سعد الدين وهبة يبدأ المشهد الأول بمنظر جاء فيه :

" يرفع الستار عن ميدان من ميادين
القاهرة في العصر المملوكي ,
تظهر من بعيد القلعة ومآذنها ..في
جانب من المسرح وفي مقدمته ركن
عليه مائدة مما كان يستخدم في
الكتابة في ذلك العصر ..المسرح
خال تماماً ..يدخل إلى المسرح شيخ
مهيب يواجه الجمهور
ويتحدث."284

---

[282] - وابور الطحين , ص44
[283] - سعد الدين وهبة : كلني يا جناب السلطان , ص173.
[284] - سعد الدين وهبة : يا سلام سلم الحيطة بتتكلم , ص 11

وفي المشهد الثاني من المسرحية " ساحة أمام منزل العدل شهاب الدين ...الحائط المواجه لدائرة حولها الناس .. يقف في وسط الدائرة عمر يتناول الأجر من الناس ويكلم الحائط ..الجمع يتكاثر .."[285] .

ونستطيع بوجه عام التعرف على الدلالات السيميائية للمشاهد الذي يدور في الشارع أو الساحة أو السوق او الميدان أو غيرها من الأماكن الشعبية والمفتوحة التي يمكن رصدها بسهولة في دراما مسرح الستينيات وهى:

1- تقديم صورة حية لنبض الشارع ـ الناس كما هى دون رتوش , وذلك من خلال دخول شخصيات كثيرة متباينة الاهتمامات والآراء , تنتمي لطبقات مختلفة , مثل أصحاب الحرف , التجار , والفلاحين , والجنود , على المشهد ـ الشارع بدون حاجة لأسباب تبرر وجودها .

2- عرض موقف الناس من الحاكم ومظالمه وشكل وحدود الفعل الممكن أو المتاح لهم .وهل يقدمون عليه بإرادتهم الجماعية , أم هناك من يخطط لهذا الفعل , الذات الفاعلة , المرسل أو أي عنصر خارجهم .

3- حدود علاقة الناس / الشعب , بالذات الفاعلة / البطل الوطني الثائر على عدو وطنه , الغاصب أو المحتل أو الغازي ,هل هى علاقة إيجابية أم سلبية ؟ علاقة توحد أو اتفاق أم فرقة وخلاف ؟؟

والغالب على مسرح الستينيات الذي تناول العلاقة بين الحاكم والمحكوم بطريقة أو بأخرى أو من خلال مراوغاته السيميائية والدلالية نجد أن معظم تلك المسرحيات يأتي فيها المشهد العام يأتي في أحيان كثيرة في المشهد الأول مثل مشهد الساحة في السلطان الحائر للحكيم , والسوق في النسر والغربان للشرقاوي , ومشهد اجتماع الفتيان في الفتى مهران , والمنظر الأول في الحسين ثائراً حيث إعلان وفاة

---

[285] - يا سلام سلم , ص33

يزيد ومبايعة خليفة جديد . وفي مشهد الميدان عند سعد الدين وهبة في مسرحيته يا سلام سلم وفي مشهد شارع شعبي عند ميخائيل رومان في مسرحيته كوم الضبع ... ومع ذلك فـ (بعض هذه الأحداث في هذه المسرحية تدور داخل البيوت .وبعضها يدور في الشارع) وهو في ذلك كله يستخدم خشبة المسرح بوصفها استعارة مكانية بالمعنى الذي أعطاه بيرس للأيقونة / الاستعارة .[286] كما نجد المكان في مسرحية "الليلة نضحك" لميخائيل رومان له وضعية خاصة حيث يقول :" ولكي يكون الديكور أكثر وضوحاً فإن المسرح هو في الواقع الحديقة الواسعة الملحقة بقصر السلطان ' تطل أيضاً على بيت شاهبندر التجار في المدينة الذي تكون المقصورة جزءاً منه وتعقد فيه جلسات التقاضي بين الأهالي "[287]

تلك المناظر إضافة للعديد والعديد من المناظر في مسرح الستينيات . يكون المشهد الافتتاحي بمثابة عرض صريح لمجتمع النص بصورة بانورامية , يتم تفصيل جزئياتها في بعض المشاهد التي تناولت شخص الحاكم في المسرح الستيني .

حيث يعد الفصل الأول من نص (النسر والغربان) ـ على سبيل المثال ـ نموذجاً جامعاً للأغراض الثلاثة الخاصة بالمشهد العام , يدور المشهد في سوق قريبة من حى الأزهر تضم حوانيت حرفيين يجمعهم الفقر والشرف , من بينهم النساج والإسكافي والخياط والسقاء , وغيرهم ممن يعانون الفقر ومظالم الأمراء وعمال السلطان .

النساج : ترك أبوك القرية هرباً
(يخاطب محمود الخياط والشاعر)
حرفي 2 : من بطش أمير متغطرس
.
الإسكافي : فمات هنا يرحمه الله
ببطش أمير آخر أشرس .

---

[286] ـ حازم شحاتة : الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان , ص116
[287] ـ ميخائيل رومان : الليلة نضحك , ص10

حرفي 1 : لئن كنا لم نتعلم , أن
العيش هنا علمنا ألا نتحدى الأمراء
.
النساج : أو نعترض الثور اهائج أو
نسبح ضد التيار .
محمود : ولهذا شاع الظلم
بمصر!288

إن هذا المشهد , سوف يبرز الحفاوة والحب التي يستقبل بها أهل السوق صلاح الدين حين قدومه , ثم فرحهم الشديد بخبر توليه حكم مصر . حيث يعلن المنادي موت السلطان السابق , وصلاح الدين في السوق بين الناس .

صوت : اسمعوا يا أهل مصر ...يا
عباد الله قد مات الخليفة وصلاح
الدين تولى الأمر ..
بشرى للناس ..صلاح الدين هو
السلطان
(ضجة فرح وهتافات) ..
هنتافات : صلاح الدين هو السلطان
!
عاش مخلصنا البائس! عاش
السلطان ..
عاش مخلصنا البائس ! عاش
السلطان..
فليسقط كل الأمراء , عاش الملك
صلاح الدين .

---
288 - عبد الرحمن الشرقاوي : النسر الأحمر و ص12.

يحيا صلاح الدين .289

إن هذا المشهد أكد على التفاف الناس ـ أهل مصر ـ حول بطلهم / حاكمهم الجديد صلاح الدين , بعد أن اعياهم بطش الأمراء والمستغلين , وهو الالتفاف الذي سوف يمكن صلاح الدين من خوض الحرب ضد الصليبيين , بعد أن امن الجبهة الداخلية , وكفى الناس شر بطش الظالمين والعابثين بمصالح الوطن .

ومن أمثلة المشاهد التي تؤكد على تضافر الشعب مع البطل / الذات الفاعلة ـ ورفضهم لبطش الحاكم الظالم , مشهد إعلان أهل المدينة البيعة (للحسين بن على) فور وصول خبر وفاة (معاوية بن يزيد) .

الجميع : لا بيعة إلا للحسين

النساء : لا تولوا الجبار الأمر .

لا بيعة في ظل القهر .

الجميع : لن يحكمنا جبار .

ضربا بالسيف البتار

على ثأر الله

الله ..الله .. الله .. الله

لا بيعة إلا للحسين .290

إن التفاف القوى الجماعية للشعب حول البطل بوصفه / الذات الفاعلة ـ مخلصاً يرجى من زمان عاشه الشعب في ظلم وفقر , يجهض عالباً بسبب تعرضهم للبطش والتعذيب والقهر , فيقوم ابن زياد والي العراق بتعذيب كل من يعطي البيعة للحسين وبذا يحصل على البيعة ليزيد بن معاوية.

أصوات المنادي : من لم يساعدنا

ويرشدنا

ويجعل نفسه عينا لنا

---

289 ـ المرجع نفسه , ص50

290 ـ الحسين ثائراً , ص23

يصلب على باب المدينة
من خاننا هتكت نساؤه
من صار جاسوساً لنا نال الي يرجوه
ابن زياد : (ضاحكاً) لقد اخفت
الناس حتى رهبوا
وبذلت المال حتى رغبوا 291

إننا عند قراءة معظم مفردات المناظر الأولى التي قدمها لنا مسر الستينيات نجد مترادفات عديدة للشارع مثل السوق و الميدان , والساحة ـ كما سبق القول ـ أو أي مكان عام يسير فيه الناس والمركبات بشكل عام وبكافة أشكالها , ويضم على جانبيه منازل ومحال عديدة وغيرها من أوجه الحياة النفعية التي يستخدمها الناس , أيضًا مما يهيئ المتفرج لأحداث مفتوحة عامة , تعتمد بقدر ما على المصادفة في اللقاء ’ أو التصرف أو التعرف فيما بين عابري الشارع وساكنيه أو الميدان أو الساحة أو القرى المفتوحة أو الصحراء الشاسعة أو الأسواق .وبالنظر إلى تحليل معظم المناظر التي ورد فيها المكان بوصفه علامة سيميائية في مسرح الستينيات نجد أن الأماكن المفتوحة كان غالباً هى دائماً أماكن الناس والشعب والفدائيين أو ألبطال الذات الفاعلة / في حين أن الأماكن المغلقة كالقصور أو القاعات أو المعابد أو بهو القصور والدواوين هى أماكن الحكام والولاة وأصحاب السلطة فهم بعيدون عن الناس وعن همومهم ومشاكلهم الحياتية .

فالشارع والميدان والسوق وغيره يتيح للكاتب بوصفه مكاناً أن يقدم صورة اشمل لطرفي العلاقة (حاكم / مواطن) ويعمم الرؤية على الواقع الحياتي لمصر أو الواقع العربي .

وتتسم إرشادات المنظر في مسرحية "خوفو" لشوقي عبد الحكيم بالتحول والتغير , ففصلها الأول يتكون من ثلاثة مشاهد , يفتتح كل مشهد بإرشادات تصف منظره المغاير لسابقه , فالأول عبارة عن " ـاثير داخل جو مقبرة الملك خوفو

---

291 الحسين ثائراً , ص124.

..تابوتين حقيقيين هنا وهناك ستائر "[292] وفي المشهد الثاني نجد شرفة قصر الملك خوفو "[293] ..وفي المشهد الثالث ننتقل إلى غرفة نوم الملكة الوزجة حيث "ثلاث مرايا طويلة متساوية الأحجام تقف بينهم الملكة تتزين"[294].

ويبدأ الفصل الثاني بالمنظر التالي :"على المسرح مرجيحة بدائية ضخمة ألوانها رخيصة . والمرجيحة عبارة عن صندوقين أو هما إنائان قاربان واسعان نسبياً . هنا وهناك ستائر مختلفة الأحجام .."[295]. وفي الفصل الثاث نعود حيث غرفة النوم , ولكن من زاوية مختلفة ؛ حيث مخدع الملكة الزوجة غارق في سحابات البخور المتصاعدة من المباخر الثلاث...إلى الخلف تمتد مشايات تؤدي إلي اليمين إلى جناح الملك خوفو ..على طول المكان شموع قديمة موزعة مضيئة .."[296] .

وفي مسرحية أوكازيون لعبد الحكيم يتغير المنظر بشكل كامل في كل مشهد من مشاهد المسرحية السبع ..وقد تبدا إحدى المسرحيات دون وصف للمنظر مثل مسرحية " اللي يشطح ينطح " تبدا الإرشادات بلا وصف للمنظر , فالمسرح عار/ يشغله الراوي ثو الشخصيات التي تدخل بعد تمهيده للأحداث (الملك عبيد ـ العالمة ـ الشعراء ـ الحكيم) وبعد أن يقروا أخذ الملك عبيد معهم في رحلة تبدأ الإرشادات في وصف المناظر التي لجأ عبد الحكيم فيها إلى تقنية المالتي ميديا [297].

وقد نجد في مسرح شوقي عبد الحميد تقنية التعدد التبادلي أو التنقل المكاني حيث يكون التحول تبادليا بين عدة مناظر موجودة أساساً , ويتم التنقل بينها وفق متطلبات المشهد او الحدث ؛ وهو ما يتطلب من المصمم المختص اللجوء إلى أساليب وطرق معينة تعين على سرعة التحول والتبديل , كأن يلجأ إلى تنفيذ التصميمات في شكل مسطحات رأسية سهلة السحب إلى الفارغ في سقف خشبة المسرح .[298] أو ان

---

[292] ـ شوقي عبد الحكيم : خوفو , ص220
[293] ـ نفسه , ص224
[294] ـ نفسه , ص236
[295] ـ نفسه , ص252
[296] ـ نفسه , ص279
[297] ـ مسرح شوقي عبد الحكيم , مرجع سابق ص104.
[298] عبد المنعم عثمان : الديكور والتشكيل المسرحي (سان بيتر للطباعة , القاهرة 2001م) , ص134؛ وانظر محمد حسن : مسرح شوقي عبد الحكيم , ص104

يعمد إلى توفير أجزاء من قطع الديكور التي تتوفر فيها إمكانية الحركة السريعة ف أي اتجاه بحيث تكون بحركاتها مناظر مختلفة ويكون ذلك وفق خطة تكنيكية مدروسة [299] كما يمكنه اللجوء إلى تنفيذ منصة دائرية وهى قرص من الخشب وسط خشبة المسرح يتحرك دائرياً على عجل ...وتنفذ المناظر على هذه المنصة من خلال منظرين أو ثلاثة مرة واحدة ؛ بحيث إذا تحركت المنصة كان المشهد أمام المشاهدين والمنظرين الآخرين جاهزين للعرض بإدارة القرص .[300]

ومن المسرحيات التي برز في إرشاداتها هذا النوع الوصفي للمنظر والتي تناولت شخصية الحاكم مسرحية " لص الملوك" ؛ حيث نجد أربعة مناظر رئيسية هى كالتالي : داخل بيت اللص ـ أحد جوانب القصر الخارجية ـ بوابة القصر المطلة على ميدان فسيح ـ داخل القصر ..ويتم التحويل والتغيير بينهم طوال المسرحية التي تبدأ بالمنظر الأول (داخل بيت اللص) حيث والده الملك القديم يموت ويخبره بسر فتح الخزائن [301] ..ثم تنتقل بنا المسرحية إلى داخل البهو الملكي حيث الملك هائج بعد اكتشافه النقص في الخزائن ..يقبض الفخ عليه ..[302] يلحق به الأخ الأكبر فيقطع رأسه خشية أن ينكشف أمرهما , ثم يتغير المنظر إلى (بيت اللص) وبعد ذلك ينتقل الحدث إلى بوابة القصر حيث مطاردة رجال الملك للص الذي ينجح في التغلب عليهم ..ثم يعود المنظر إلى داخل القصر مرة أخرى حيث يبدي الملك إعجابه بمهارة اللص ويقرر تعيينه وزيراً له .

ونفس التقنية اتبعتها مسرحية "رجل أعمى" حيث اشتملت على خمسة مناظر رئيسية هى :

بيت الأم الموصوف بأنه "دار واطئة تطل على درب ..جدرانه يعلوها الهباب والسواد . وفي آخر البيت فرن كبير ..تجاوره سلالم طينية ..وناك جريد وبوص

---

[299] ـ عبد المنعم عثمان , ص134

[300] ـ انظر : محمد حسن : مسرح شوقي عبد الحكيم , ص105 , وللتوسع انظر عبد المنعم عثمان , الديكور , ص134وما بعدها .

[301] ـ شوقي عبد الحكيم , لص الملوك و ص285

[302] ـ المصدر السابق ,ص287.

وعفش أرز وبلاليص فارغة . وعلى الجانبين مداخل حجرات عتيقة وصناديق خشبية بلا لون وأكداس حطب وأوان منزلية ..."[303]

وفي منظر آخر نجد :" بوابة قصر قديم سوره عال وعمدانه شاهقة وإلى الداخل تأثير حجرة خاوية مظلمة "[304] وفي منظر ثالث :"حجرة البئر"[305] وفي منظر رابع " واجهة دكانة صغيرة " وفي منظر خامس :"مدخل حارة متعرجة"[306] وهكذا يتم التغيير والتبديل بين هذه المناظر وفق ما يتطلبه المشهد والحدث ..وقد أفادت الإرشادات تكنيك التعامل مع هذه التنقلات , وذلك " باستعمال الجو التأثيري بحيث يمكن أن تركب المناظر المسرحية تلك التي تجري فيها الأحداث مرة واحدة , وبالاستعانة بإحدى نظريات علم الجمال تلك التي تقول بأن العين ترى شيئين في وقت واحد ومكان واحد ومحدد يمكن أن تركز الإضاءة على المكان أو الإكسسوار الذي يخدم الحدث المسرحي الجزئي."[307]

وتندرج إرشادات مسرحية الأعيان من حيث وصفها لمناظر المسرحية تحت هذا المستوى ؛ حيث يتغير وصف المنظر في كل مشهد من مشاهد فصولها الثلاثة ويتم التنقل والتقاطع بين هذه المشاهد وفق الحدث والموقف الدرامي". [308]

تتأثر العلاقة بين المنظر المسرحي والنص بتطور الأحداث وتصاعدها ويبقى تدرج الإرشادات في وصف المنظر معيارا لهذا التصاعد , بعناصرها المرئية المتخيلة التي قد تكون رمزية في أحيان كثيرة[309]

وقد تبدى هذا التدرج التصاعدي في وصف المنظر , فلا يتم وصفه منذ البدء دفعة واحدة , وإنما يتم وصف كل جزء في حينه ..فعلى سبيل المثال في مسرحية " الملك معروف" تبدأ الجمل الإرشادية منذ لحظات ما قبل رفع الستار واصفة دخول

---

[303] - شوقي عبد الحكيم : رجل أعمى , ص399, 400
[304] - نفسه , ص415, 416
[305] - نفسه ,ص416
[306] - نفسه , ص423
[307]- نفسه , ص399
[308] - راجع محمد حسن : مسرح شوقي عبد الحكيم , ص106
[309] - مصطفى سلطان : تشكيل المناظر في مسرح الهواة (أكاديمية الفنون , العدد 19 , القاهرة , د. ت) , ص 19 .

الروايات , ثم يبدأ الحدث المسرحي بفتح الستار ؛ لنجد "ساحة لمدينة قديمة حيث يجلس الملك معروف على منصته العالية " ثم تطالعنا الإرشادات في منتصف الفصل الأول , وبعد تدخل الراويات للتعليق على ما مضى منه والتمهيد لما هو آت , بوصف نكتشف من خلاله وجود بوابة . حيث يظهر الملك معروف إلى الخلف عند البوابة [310] وبشعراء عد دخول وفد الشعراء والحكيم والعالمة على الملك معروف الذي تنكر في هيئة عبد خجلاً من عدم امتلاكه ما يستطيع أن أن يكرمهم به يذهب معهم في رحلة ..وهنا تلعب الإرشادات دورها في الوصف التدريجي للمناظر المتحركة , فخلال الرحلة ينظر المدينة بقبابها وبواباتها تبرق [311] ..وحين يصلوا إلى قصر الملك العون نجد التدرج في وصف الدخول إليه (خارج الحوار وداخل الحوار) دلالة على صعوبة التواصل معه وبعده عن شعبه ؛ فعند الدخول " تفتح البوابة الأمامية تعقبها عدة بوابات لها صرير طويل [312] ..وهكذا حتى وصولهم إلى داخل القصر والتقائهم بالملك العون الذي تتكشف مع أفعاله الدلالة الرمزية لتوالي البوابات .وكيف يكون الحاكم منعزلاً عن رعيته جالساً في برجه العاجي لا يستطيع أحد من أفراد الشعب الوصول إليه بسهولة .

ونفس الدلالة الرمزية في مسرحية "ملك عجوز" حيث تضع الإرشادات أمام القارئ صورة للمكان ؛ فهو :

> "عبارة عن حجرة أشبه بحجرات
> البيوت القديمة الحجرية الجدران ؛
> أحجار كبيرة مرصوصة فوق
> أحجار , وكما لو أن هذه الحجرة
> وحدها بنيت داخل صحراء جرداء
> ..المكان منعزل , يظله أسى مداخل
> السجون , والمسحة الكئيبة التي

---

310 - شوقي عبج

311 - شوقي عبد الحكيم : الملك معروف , ص209

312 - نفسه , ص210

تغطيها تغطي كل شئ فيها وتغرقه
تحت وقعة الصمت ورهبته ..في كل
مكان على المسرح أحجار لها نفس
لون المسرح الرمادي.."313

وحين يأتي وقت ظهور "الملك " تضع الإرشادات صورة المنظر الجديد , حيث "يرتفع الجدار الخلفي للمسرح ليبدو البهو الملكي ؛ حيث يقف ملك ..ولا مكان في البهو الملكي لقدم وكل شئ باهت .."[314]

وإضافة إلى ما يقوم به هذا الوصف من وظيفة مادية فإن له وظيفة نفسية معوية تتحقق داخل نفسية القارئ ساحبة إياه إلى عالم المسرحية الخاص حيث العزلة والوحشة والعلاقة بين الملك وشعبه .[315] وإرشادات المنظر المسرحي عند عبد الحكيم تكشف عن إلمام واهتمام بالتقنيات الحديثة , فلم يكتف برسم المكان وتفاصيله الواقعية , بل اعتمد في عدد من نصوصه على الوسائط المتعددة (المالتي ميديا) في وصف المناظر ؛ وهى تقنية سهلت كثيراً من عملية التنقل والتبديل في الوصف , وأتاحت قدرات وأبعاد لا متناهية ..نجد هذا التوظيف في المسرحيات التي تناولت العلاقة بين الحاكم والرعية مثل (حرب البسوس) , (اللي يشطح ينطح) , (اللغز) , (مرثية الموعودة والموءودة) , (سميراميس).

إن إشكالات **دلالات الزمن في المسرح** ؛ إنها تشير إلى مرجع خارج خشبة المسرح بالضرورة , ومشكلة الزمن في المسرح , أننا نستطيع الإشارة إليه بوصفه مرجعاً , في حين لا نستطيع عرضه لأنه خارج المثول .إن الدال الزماني في المسرح مثله مثل دالات المسرح الأخرى ينفي الزمن ليحل أزمنة أخرى .

وتري الدراسات السيميائية أن دال الزمان الملموس في العرض المسرحي ؛ هو من مجمل العلامات المكانية التي يقوم فيها الفعل المسرحي , فالمسرح ينكر بطبيعته وجود الماضي والمستقبل , فالكتابة المسرحية كتابة في زمن المضارع ,

---

313 - شوقي عبد الحكيم : ملك عجوز , ص13 .
314 - نفسه , ص23
315 - مسرح شوقي عبد الحكيم , مرجع سابق , ص108

ومن هنا تأتي صعوبة دراسة وتفسير الدال الزماني , وذلك أن الزمن لا يري , وإنما هو ما يقال فقط , لذا وجب إيجاد علامات مرئية , لكي ندلل عليه .

يقسم (أكبر إيلام) الزمن المسرحي إلى أربعة مستويات هى :

1- الحاضر المفترض المستمر
2- زمن القصة Fabule
3- زمن الحبكة plot أي ترتيب الأحداث كما نراها داخل النسق الدرامي .
4- الزمن التاريخي [316]

ففي الحاضر المفترض يحاول الكاتب اللجوء للتاريخ بوصفه إطاراً تفاصيل أو أحداث محددة من تلك الفترة الزمنية التي تعود إليها , إنما تعد تلك الفترة مجموع العلامات النصية التي تشكل نسقاً من المؤشرات والإرشادات السيميائية التي تتطور حتى الخاتمة .

وهو ما تجده في مسرحية الفتى مهران حيث يعود الشرقاوي إلى القرن الخامس عشر الميلادي في دولة المماليك الجراكسة فيتخذ من معالم هذه الفترة التي اتسمت ببغي المماليك وفسادهم في البلاد متكأ لعرض أحوال أهل مصر , من خلال اختيار المكان وهو قرية مصرية صغيرة مثل كل القرى المصرية . ويكون هجوم التتار هو الخطر الذي يكشف تخاذل المماليك عن حماية أرض مصر أمام أهلها . مما يدفع الفتيان ومهران إلى حشد القوى الشعبية لصد الحملة التترية , إن النسق الدرامي للحبكة الفنية يعد من إبداع الكاتب وليس من كتب التاريخ , وهو إبداع لا بد وأن يحمل علامات حول هذا الفارق بين الزمن التاريخي والحاضر المفترض .[317]

قامت حين عرض المسرحية سنة 1964م معركة حامية الوطيس بين محمود أمين العالم وبين مجموعة من الكتاب والنقاد فقد رأي "العالم" :" أن مسرحية الفتى مهران ليست مجرد مسرحية تاريخية , وإنما هى مسرحية معاصرة , رغم

---

[316] - Keirelam , The semiotics Of Theatre and Drama.p116

[317] - دلالة المقاومة , مرجع سابق و ص118 , 119

موضوعها التاريخ , تعرض بالرمز لقضايا وتجارب اجتماعية وفكرية حية [318] بل وصل به الأمر إلى اتهام صريح للمسرحية بأنها :"والمسرحية بهذا قد توحي ببعض الإيحاءات التي تبذر الشك والريبة في اللقاء الثوري الذي يتم في بلادنا بين مختلف القوى الاجتماعية المؤمنة بالتقدم والاشتراكية , وهو لقاء ثوري جاد تحت راية المبادئ , لا يفضي إلى تصفية للثوار , بل إلى توحيد لحركة الثورة كلها . [319] لقد ربطت القراءة النقدية كل أحداث المسرحية بحاضر إنتاج النص , وهو ما أفسح المجال له , اتخاذ الكاتب التاريخ بوصفه إطاراً وليس مادة حيث أن نصوص (ثأر الله , النسر الأحمر) تتعامل مع الزمن التاريخي بكل تقديس ودقة , بداية من الأعمال الكبرى التي قام بها البطل التاريخي للأحداث وحتى أدق التفاصيل , وهو ما وسم هذه النصوص بأطول على مستوى زمن أحداث العرض المسرحي , ولهذا جاءت مسرحية "ثأر الله " , و" النسر الأحمر" في جزأين مما جعل بعض الممارسات النقدية تصف تلك النصوص بالملحمية بمفهوم الملحمة أو السير الشعبية العربية التي تستعرض حياة البطل منذ مولده وحتى موته وقد جاءت العلامات الأساسية للبطل كما قدمنا في تحليلنا لسمات الذات الفاعلة , تحمل سمات بطل السيرة العربية .

إن المؤثرات الفنية الخاصة بالسيرة , قد تبدت بصورة كبيرة في هذه النصوص التي اختلط فيها على الكاتب الفارق بين زمن القصة وزمن الحبكة , فاتخذ من الأحداث التاريخية التي تدور في مدي سنوات طويلة مادة لحبكة درامية , لم تستطع الفكاك من اسر هذه المادة التاريخية .[320]

وقد كان هذا الاتجاه لدى الشرقاوي اتجاه عام في الفترة التاريخية التي طرح فيها الكاتب إنتاجه الإبداعي عن الموسم 1965م / 1966م , تقول إحدى الباحثات :"تركزت القضايا الفكرية ـ السياسية والاجتماعية ـ أساس حول محوري العدالة والحرية وكان التاريخ القديم والحديث , هو الإطار الفني لأغلب الأعمال والستار

[318] ـ محمود أمين العالم , الوجه والقناع , ص 108.
[319] ـ المرجع نفسه , ص114.
[320] ـ دلالة المقاومة , مرجع سابق , ص120

الذي أخفى المضامين العصرية , مثل مسرحيات (أتفرج يا سلام , الفتى مهران , وسليمان الحلبي) [321]

إن هذا الرأي يربط بين الزمن الحاضر أي إنتاجية النص أو العرض المسرحي , وبين الزمن التاريخي الذي يأخذ عنه الكاتب مادته في أنه إطار للهرب من المواجهة المباشرة مع الواقع . ويبدو أن الهروب الزمني , لم يكن هروباً كاملاً , ذلك أن الرقابة السياسية والفنية قد وقفت عنده (وقد وقفت الدولة وخاصة ابتداء من أواسط الستينيات , موقف المتشكك في المسرحيات التي كانت تقدمها مؤسسة المسرح وفي موسم 1965م / 1966م شددت الحكومة قبضتها على المسرح والمسرحيات , وبعد أن ظهرت مسرحيات تقف موقف الناقد من أعمال الدولة مثل حرب اليمن في الفتى مهران , موقف المسئولين من الانحرافات في "سكة السلامة" والفساد المستشري في بعض المؤسسات العامة "عسكر و حرامية", الزير سالم , سقوط فرعون لألفريد فرج , والدخان لميخائيل رومان , والراهب للويس عوض مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور...الخ [322].

وفي السلطان الحائر لتوفيق الحكيم يحدد المؤلف العصر الذي تجري فيه أحداث ملهاة السلطان الحائر تحديداً غير دقيق حيث يقول في عصر سلاطين المماليك [323] ويرجع عدم التحديد الدقيق لفترة وقوع الأحداث إلى أن عصر سلاطين المماليك يتجاوز مائتي عام , ويفيد عدم التحديد هذا بإلقاء ظلال تاريخية على الأحداث دون الإشارة الواضحة إلى عصر سلطان بعينه من سلاطين المماليك مما يضفي على الأحداث ظلالاً تاريخية دون البوح صراحة بتاريخية الأحداث كما ذكر محمد مندور [324]

فالظلال التاريخية تنفي عن المؤلف قصدية مواجهة الواقع المتردي بأسباب ترديه الحقيقية من وجهة نظره مخافة أن يعرض نفسه لبطش السلطة , واكتفى بأن

---

[321] ـ نادية بدر الدين , قضية الحرية في المسرح المصري, ص123.
[322] ـ على الراعي : المسرح في الوطن العربي , 182.
[323] ـ توفيق الحكيم : السلطان الحائر , مرجع سابق , ص11
[324] ـ محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم , مرجع سابق , ص164 , 165.

يصور ما أراد مواجهته واضعاً ملهاته في عباءة توحي بالتاريخية يسهل مواجهة الواقع بطريقة غير مباشرة من ناحية أخرى يمثل عصر سلاطين المماليك ما يمكن أن يوصف "بالانحطاط" و " التردي" وإمكانية حدوث مثل هذه الأحداث فيه مما يضفي مصداقية على الفعل الدرامي من ناحية إمكانية حدوثه.

ثم يصف المؤلف زمن بداية الأحداث بقوله :"الفجر يكاد يبزغ"[325] ويفيد المؤلف من هذه إشارة سواء كان القارئ أو القائمين على العرض المسرحي في تجسيد الزمن الذي يساهم مساهمة فاعلة في بناء الأحداث ذلك أن قرار الوزير بإعدام النخاس عند أذان الفجر يجعل الزمن حداً فاصلاً لوقوع فعل قتل النخاس أو أبقائه حياً حيث تقوم الغانية بالاتفاق مع المؤذن على عدم الأذان إلى أن يصل الوزير فيعلن أنه صلى الفجر مع السلطان والقاضي وأنهما في الطريق إلى موقع الأحداث وبذا يساهم تحديد الزمن هنا في جعله أكثر مصداقية ومشاكلة للواقع . ويفيد قول المؤلف (قبيل) قبل كلمة (الفجر) ما يمكن أن يعني سريان النور شيئاً فشيئاً كلما تقدمت أحداث المسرحية حتى نهاية الفصل الأول ليضفي هذه المصداقية على الأحداث.

وخلال الفصل الثاني لا يشير المؤلف صراحة إلى زمن الأحداث كما لم يشير المؤلف صراحة إلى زمن الأحداث كما لم يشر إلى الزمن الفاصل بين الفصلين الأول والثاني ولكن يمكن استنتاج الزمن من خلال سياق أحداث الفصل الثاني في بداية الفصل الأول يعلن الخمار عن تعجبه من أن الإسكافي فاتحاً محله مع أن كل المحال قد أغلقت وفي الموقف التالي نجد طفلاً وأمه يشاهدان الاستعدادات التي أقيمتا لعمل المزاد في الساحة [326] وهذا يشي بأن الوقت نهار . أما الزمن الفاصل بين الفصلين الأولين فغير محدد . ويفيد عدم تحديد زمن الأحداث هنا بطريقة المسكوت عنه مثلما يفيد ذكره ؛ حيث أنه لا ضرورة فنية من ورائه , ويكفي الإيحاء به لإعطاء المصداقية على الفعل دون تحديده تحديداً قاطعاً كما حدده في صدر الفعل الأول بقبيل

---

325 - توفيق الحكيم : السلطان الحائر , مرجع سابق , ص11

326 - توفيق الحكيم : السلطان الحائر , ص61, 62

الفجر . إلا أن المؤلف يعود إلى التأكيد على أن نهاية الفصل الثاني تقع قبيل الليل . ويبدو من قول الغانية للسلطان :

"إن تمنحني يا مولاي هذه الليلة
..ليلة واحدة ..شرفني بقبول دعوتي
, ولتكن ضيفي حتى مطلع
الفجر!!"[327]

ثم يشير المؤلف عبر نص غير كلامي داخلي إلى أن السلطان يتبع الغانية إلى دارها قبيل إنزال الستار في الفصل الثاني ..وهذا ما يفيد مواصلة التوتر الدرامي وخلف حال الترقب والتشويق إذ أن السلطان الآن عبداً مملوكاً للغانية فهل ترضى بتحريره ؟؟! هذا ما يجيب عنه الفصل الثالث.

وفي صدر الفصل الثالث , يشير المؤلف إلى أن الوقت ليل[328] وهو ما يعني مواصلة الزمن بين الفصلين الثاني والثالث دون انقطاع وهو ما يصدق حين يرى المتلقي السلطان ما يزال في قبضة الغانية , مما يزيد حدة التوتر الدرامي ويغذي عنصر التشويق ويعطي مصداقية للفعل , خاصة وأن تحرير السلطان مرهون ببزوغ الفجر , وحين يقوم القاضي بحيلته يخيم الليل على المكان فيؤكد تلك الحيلة , ويكسبها بعداً دلالياًَ يعني بفساد حاشية السلطان وتدني سلوكهم , خاص وأن المتلقي يتعاطف مع الغانية ضد ألاعيب حاشية السلطان .

مما سبق يمكن أن نخلص إلى أن الزمن في ملهاة السلطان الحائر قد لعب بعض الأدوار الوظيفية المهمة يمكن إجمالها في :

تحديد عصر المماليك يضفي على الحدث صفة الممكن وهو ما يساعد على إضفاء المصداقية على الفعل. كما أن خلق توتر رامي وبالتالي إثارة الترقب لدى المتلقي وبث قيم دلالية.[329]

---

[327] - نفس المرجع : ص98.
[328] - المرجع نفسه , ص100
[329] - عصام الدين أبو العلا : مدخل إلى علم العلامات , ص158.

أما على مستوى الدلالة السيميائية في مسرح الشرقاوي يشير تشدد المكان من خلال الانتقال من مدينة إلى أخرى أو من أكثر من مكان داخل المدينة الواحدة , إلى تراكم الأماكن الاجتماعية والسياسية داخل النص وتصدع الأحادية المركزية , سواء كانت حكم الأمير أو الخليفة أو السلطان الحاكم .

كما يؤكد تعدد أحداث الحدوتة وتتابعها وإيقاع تتابع المشاهد أو المناظر وهى الوحدة المستقلة أو المندرجة تحت مسمي فصل , أحساس بالمتتالية الزمنية حيث يعقب كل مشهد الآخر في سلسلة لا نهائية من المشاهد , تعطي انطباعاً بطول الزمن ودائرتيه داخل الحدث المسرحي أو الحدث التاريخي.

وتعد الدالات الزمنية لنهاية الحدث وهى غالباً موت البطل ومواصلة الجيل التالي له الفعل الثوري ؛ لأن العدو مازال يتمدد فوق صدر الوطن باعتباره علامة على امتداد الزمن التاريخي داخل حاضر الوطن , فهناك دائماً خطر يهدد الوطن بصورة متعددة على مر الزمن

فالنهاية دائماً تفترض نظاماً زمنيا آخر سوف يحل فيه النصر والأمل واستقلال الوطن ؛ أي الانفتاح على ما هو جديد وما دام مع الزمن القادم .[330]

ويعد المكان علامة سيميولوجية مهمة في جدلية البنية موسوماً بالتضاد بين مكان مفتوح / مكان مغلق . كما يعد حضور رمز ديني في المنظر المسرحي , خاصة النصوص التي كان الدين فيها محل صراع وحرب علامة مهمة مثل (قبر الرسول ـ أسوار الكعبة) في نص ثأر الله , وبيت المقدس في النسر الأحمر وبالتحديد المشاهد التي تجمع شخصية الحسين مع أنصاره أو صلاح الدين بعد انتصاره في حطين مما يجعل له شرعية دينية وشعبية واضحة.[331]

وعند شوقي عبد الحكيم نجد أن المنظر المسرحي في نصوصه وبخاصة تلك التي تناولت علاقة الحاكم برعيته أو علاقة الشعب بالسلطة كما تبدى من الإرشادات يؤدي وظيفة درامية فاعلة ورغم واقعيته ؛ خاصة حين تعامله مع مناظر تتعلق

---

[330] ـ سامية حبيب : دلالة المقاومة في مسرح الشرقاوي ,\ص121

[331] ـ نفسه , ص123.

ببيوت الريف المصري كما في مسرحيات (المستخبي , الشبابيك , رجل أعمى , الأعيان) إلا أن كثرة المفردات بتفاصيلها المذكورة تؤدي إلى التشتيت خلال عملية التلقي كاشفة في الوقت ذاته عن الخبايا النفسية المشتتة للشخصيات , ومحددة اتجاه الفعل الدرامي للمتلقي .

ونبدو تقنية التشتيت في وصف مناظر مسرحية "رجل أعمى" أكثر وضوحاً ومباشرة حيث استخدمت خشبة المسرح كاستعارة لعدة أماكن تتشابك زمنياً فاشتمل المنظر فيها على خمسة أماكن رئيسية مصممة " باستعمال الجو التأثيري" [332] واقترح عبد الحكيم أن تكون هذه المناظر موجودة على خشبة المسرح طوال المسرحية , وأن يتم التنقل بينها عن طريق الإضاءة ..موضحاً تعمده إحداث التشتيت لدى متلقيه بالاستعانة بإحدى نظريات علم الجمال , تلك التي تقول بأن العين ترى شيئين في وقت واحد ومكان محدد[333] وهذه تقنية أساسية من تقنيات المدارس بعد الواقعية التي سعت إلى البعد عن الفوتوغرافية في التعامل مع الواقع معطية المفردات الرمزية والشخصية حق تشكيل الأشياء وإعطاءها الدلالات .

وعلى المستوى الجمالي ينطلق وصف المنظر ـ أيضاً ـ بعيداً عن المنطلق الواقعي الذي يحكم أشكال ومسافات وعناصر المنظر حاملاً المتلقي بذلك إلى رؤية مغايرة للواقع ؛ فالمفردات المستعملة والمهيمنة في ساحة العلامات تسرب فلسفة خاصة من المنظر إلى دواخل الشخصيات والمتلقي الذي يتلقى كل مكونات المشهد باعتبارها أيقونات ذات نسق جمالي معين تبدا وظيفتها في ذاتها مما يجعله منذ البدء في حالة ذهنية شعورية تتوقف فيها اللغة وعملياتها الدلالية وكان العلامة تلغي نفسها قبل أن تبدأ أي دلالة بالالتصاق بالحدث إذ يكتفي المتلقي / الرائي بملاحظة وجود الشيء / الحدث أمام عينية ولا يسعى إلى أعطائه معنى ما ؛لأن هدف العلامة في هذه الحالة هو الإشارة فقط إلى الوجود المحض [334]وتتحقق دلالة هذا الوجود مع بداية

---

[332] ـ شوقي عبد الحكيم , رجل أعمى , ص399؛ محمد حسن : مسرح شوقي عبد الحكيم , ص110

[333] ـ شوقي عبد الحكيم : رجل أعمى , ص399

[334] ـ عبد الرحيم كمال : الصورة والذات والمعنى والعلامات بعض الأسس المفهومية لسميائيات بارث الفينومينولوجية حول الصور الفوتوغرافية " مجلة علامات , العدد الخامس , المغرب 1996م) , 12؛

الفعل المسرحي الذي يدفع المتلقي إلى خلق مجموعة من العلاقات بين هذه المناظر وبينه من ناحية , ثم بين الشخصيات من ناحية أخرى .[335]

وفي مسرح رشاد رشدي نجد أنه في مسرحية أتفرج يا سلام أن المؤلف لا يقدم أبعاداً زمنياً واحداً بل إنه في الواقع يقدم أبعادين زمنيين , فالأبعاد الأول الذي يمثل حاضر المسرحية يقدم خطا أساسياً يعتمد على خط فرعي ينتمي إلى ماضي آخر . أي أن هناك قصتين تسيران في خطين متوازيين منذ البداية يؤكد كل منهما الآخر عن طريق التعارض . الخط الأول يحدث في الماضي بالنسبة للمتفرج / المتلقي يختلف عن الخط الثاني الذي ينتمي إلى فترة تسبق الفترة التي تنتمي إليها القصة الأساسية . ويعتمد المؤلف في إبراز الفترة التي تنتمي إليها القصة الأساسية . ويعتمد المؤلف في إبراز مضمونه الفني على التعارض أو التباين بين هذين الخطين . فمصر الحاضر ـ حاضر المسرحية ـ غير مصر ابن النعمان . هذا من ناحية .

وفي داخل كل من هذين الخطين يحقق المؤلف تعقيداً آخر وهو تقديم كل قصة على أكثر من مستوى عام ومستوى خاص , على مستوى الخط الأساسي مثلاً نجد أن هناك قصة مصر كشعب في كفاحها ضد البطش والظلم والطغيان السلطوي . وهناك قصص فردية أخرى : هناك قصة الحب بين سعيد ووفاء , بين خليل ووداد , وقصة أبو المعاطي وشويقة سيد . وفيما يتعلق بالقصة الأخرى ماضي المسرحية هناك قصة شعب وسلوكه إزاء الظلم والطغيان . وهناك قصة ابن النعمان ومأساته الشخصية . وقيمة المسرحية من الناحية الفنية تكمن في أن الخيوط جميعها تلتقي في مصب واحد مقدمة صغيرة جداً معقدة واحدة . فمأساة الشعب هى أيضاً ماساة سعيد , ومأساة سعيد هى مأساة الشعب ,ووفاء التي يبيعها سعيد ترمز في وقت معين إلى مصر كلها . وهكذا كل قصة تتحرك في مسارها الخاص من ناحية وتعكس وتؤكد القصص الأخرى وتغذيها من ناحية أخرى .

ويبدأ المؤلف منذ الدقائق الأولى في تقديم الصورة في ازدواجيتها الزمنية أو بعبارة أكثر تحديداً يبدأ بتقديم المعالم العامة لوجهي الصورة في آن واحد , الجانب

---

[335] ـ محمد حسن : مسرح شوقي عبد الحكيم , ص111

الماضي بالنسبة للمسرحية يقدمه المؤلف باستمرار عن طريق خيال الظل الذي يصدر الوالي أمراً بعدم ممارسته . وهكذا تسير المسرحية من البداية إلى النهاية وهي تنتقل بين الواقع والحاضر والماضي لتعود مرة أخرى إلى الحضور بمجرد ظهور عساكر الوالي. والمؤلف يؤكد التشابه بين وجهي الصورة فيما يتعلق بالإرهاب والفساد مع اختلاف أساسي . وهو أن الناس في بلد ابن النعمان كانوا قد باعوا أنفسهم للسلطان ففقدوا الإرادة , وفقدوا وجودهم كبشر لهم إرادة وكيان لهذا يعتمد المؤلف السخرية منهم في استخدامه للأسلوب التعبيري الذي يضحكنا على السطح , ولكنه يصور في الواقع مجموعة من الببغاوات التي تتسارع في مساندة كل كلمة تقال بكلمة تقاربها في الصوت بصرف النظر عن مدلولها :

رجل 5 : رضوان ده مش إنسان ..

رجل 1 : يا شيخ ده حيوان ..

رجل 5 : يا شيخ واقف إزاي ..

على باب الدكان ..

رجل 3 : مسطول مش دريان ..

رجل 4 : أصله بينام سكران

ويقوم سكران ..

رجل 2 : مفيش زي ابن النعمان ..

رجل 4: نضيف ..

رجل 2: وشريف..336

ونجد أن الدلالات الزمانية وإشاراتها السيميائية في تلك المسرحية أنها تقدم كل الجدائل متداخلة في وقت , فالحديث عن مصر ابن النعمان يقطعه جنود الوالي في مصر الحاضرة , والحديث على مستوى الإشارة السيميائية تقطعه الثيمة الخاصة والعكس . كل ثيمة تؤكد الأخرى , أما بالتقابل أو بالتكرار . فحينما تتغير الأحوال بالنسبة لما يتعلق بابن النعمان الماضي ويبدا الناس أخذوه بالإشاعات فقط نرى أن

---

336 - رشاد رشدي : اتفرج يا سلام , ص300

عساكر الوالي يقبضون على السيد رشوان , شهبندر التجار بتهمة الغش في الميزان , وهى تهمة باطلة تجند لها السلطات مجموعة من شهود الزور . ويصل الظلم إلى مداه حينما يقبض على بكر رشوان بعد صدور حكم القاضي المصري ببراءته . وتستمر الثيمة على المستوى العام : فيما يتعلق بالماضي .

وفي بلدي يا بلدي لا يكتفي رشاد رشدي مرة أخرى بإبعاد زمني واحد بل يقدم لنا أبعاداً داخل أبعاد , إذ تبدأ المسرحية بعد مائة عام من وفاة سيدي أحمد البدوي ثم ننتقل بعد ذلك إلى حياة الإمام ذاته . ويلعب المؤلف على المستويين الزمنيين في نفس الوقت طوال المسرحية , مع تركيز أكثر على حياة البدوي في الإبعاد الثاني , وكما حدث في أتفرج يا سلام نجد المؤلف هنا أيضاً يقدم كل من البطلين على مستويين : مستوى زمني عام ومستوى خاص مع ارتباط عضوي واضح بين جميع المستويات التي تقدمها المسرحية باستثناء نهاية مسرحية بلدي يا بلدي.[337]

وفي مسرحية الزير سالم لألفريد فرج يلعب الزمان دوراً مؤثراً في المكان وهو دور لا بأس به على مستوى الإرشادات السيميائية حيث يشير الربط بين قاعة العرش والحديقة , كمكانين للأحداث عن أثر دموية العرش على الحديقة ففي أحد أركان الحديقة وأمام تكعيبة عنب يُقتل كُليب بسيف جساس بسبب عنقود عنب طلبته سعاد من جساس مقابل نبوءتها له , ليكشف هذا العنقود عن تفاهة السبب الذي تم من أجله إراقة الدماء . وهو أمر يؤكد من ناحية على صلف كليب وكبرياءه عندما يضرب سعاد بعصاه لأنها أخذت من خصوصياته أقل القليل "عنقود العنب" وهى في حماية ابن عمه . ومن ناحية أخري يكشف الحدث عن رغبة جساس أن يحقق نبوءة سعاد الدفينة في نفسه ويعتلي عرش كُليب.

يلعب كرسي العرش كعلامة زمكانية وكدال أوضح لقاعة العرش , دور الرابط بين زمني المسرحية حاضرها وماضيها باعتباره العلامة المستمرة بين الزمنين وأيضاً هو الدال الكاشف عن حقيقة الرغبات الشعورية واللاشعورية لشخصيات القاعة المجتمعة داخلها .

---

[337] - عبد العزيز حمودة : مسرح رشاد رشدي دراسة تحليلية , (مكتبة الأنجلو , القاهرة 1972م), ص204

رغم أن دوال هجرس الحركية , نحو العرش حين يلمسه , ودواله الصوتية ملفوظاته , تكشف أن العرش هو القبر , فإنه يتقبله كقدرة , الذي لا فكاك منه "يا قدري" حتى ولو أشارت دوال هجرس الصوتية في صراخه أنه يرفض العرش "بانفعال مكظوم ..يصرخ " ..لا أريد العرش [338] أو كان داله الزمني " بث طوال الليل أفكر" [339] يصور مدى معاناته حين يفكر , أنه لن يرث إلا عرشاً على بحيرة من الدم .

كما تكشف قاعة العرض بالنسبة للمتلقي عن تناقضات صورتها بين الفرح والحزن , بالنسبة للحالة الأولى , فإن محتويات الصورة الدرامية السمع مرئية تشير إلى عرس تتويج هجرس ملكاً فالزي كدال مرئي يشير إلى أن شخصيات القاعة يرتدون (ملابس الاحتفالات) , والضوء الغامر وصوت الموسيقى ينتشران في أرجاء القاعة بينما مرة الجد والأم جليلة يحثان "هجرس" بحنان أن ينسحب من موكبه ليعتلي كرسي الحكم.

في مقابل ذلك تدخل يمامة ضئيلة الجسم وهزيلة مندفعة وتجلس إلى الكرسي المنفرد يسار أسفل المسرح , لتعلن لا ملك إلا أبيها , ارتباطاً بالماضي الذي كان وتبدو أسماً العمة في خلفية الموكب قلقة النظرات وفي سلوكها غرابة , تستحث هجرس أن يكون ملكاً ويقبل العرش بضحكة تهكمية صاخبة أما السلطان أخوها فلم يبارحه حزنه على أخيه جساس المقتول .

إن التقابل الذي يخرج من التناقض في الصورة المرئية هذه بين الذين يدفعون هجرس إلى كرسي العرش وبين الذين يرفضون له اعتلائه ,كان طارحاً لتساؤل هجرس , لماذا القتل المتبادل بين أبناء العم , ولماذا دموية الأحداث التي مرت بالقيسيين , ومن ثم كان الانتقال من آنية الأحداث إلى ماضيها الدموي , ليطرح ويستكمل كل من كان في هذا المنظر , سطوح الماضي التي على أساسها سيقبل أو يرفض هجرس العرش . وعليه يصبح الانتقال إلى ماضي الأحداث ضرورة لكشف

---

[338] ـ ألفريد فرج : الزير سالم و ص 173

[339] ـ المصدر نفسه, ص172

دالات المكان ودورها في هذه الأحداث , فيمثل كرسي العرش كدال زمني في هذا الماضي النقلة النوعية في شخصية كليب ؛ وهو الذي كان في خدعة جليلة بعد قتل الملك التبع حسان رافضاً للحكم لأنه لم يشارك في اغتيال التبع "أنا آخر من يستحق العرش"[340]

تؤكد أنسقة العلامات المرئية في الصورة الدرامية لقاعة العرش , هذه النقلة النوعية لكليب , إذ يبدو مسترخياً في جلسته على كرسي العرش , وجليلة زوجته تجلس على يمينه , وأخيه سالم عن يساره , وابنته تجلس على وسادة أسفل قدميه , بينما يداعبها بأن يهدل لها بفمه , وحول هذه الأسرة الهانئة تصدح موسيقي لعازفين تتهادى بألحان هادئة , بينما في طرف الصورة على يمين ويسار العرش يقف عمه وأبناؤه وبعض الأمراء .

وكما كانت قاعة العرش شاهدة على الأحداث الماضوية الدموية .والعرش ذاته سببا لها فإن نفس القاعة سوف تعمل كخلفية ,وشاهد في الآن نفسه على المصالحة والائتلاف بين التغلبيين والبكريين من بني قيس .

ورغم عودة الشخصيات في نهاية المسرحية إلى نفس مواقعها كما كانت في المشهد الافتتاحي في قاعة العرش من الزمن الحاضر , كما تنص إرشادات المؤلف , إلا أن الصورة الدرامية تتضمن جثتي سالم وجساس , اللتين لم تكنا موجودتتين في افتتاح المشهد . وهذا يشير من الناحية الزمنية إلى أن مشهد الموكب الاحتفالي لتنصيب هجرس ملكاً لابد وأن يكون عقب القتل المتبادل . ووجود الجثتين تحدث ارتباكاً لذي المتلقي لتلقيه الزمن لتعارض إرشادات المؤلف ما بين عودة الشخصيات إلى نفس مواقعها في القاعة , أثناء الاحتفال بتنصيب هجرس ملكاً وبين إرشاداته لاستمرار وجود الجثتين في المشهد الاحتفالي هذا , وربما تكون الجثتين دالين زمنيين لامتداد الماضي في الحاضر الذي على هجرس بتره لأن أفدح الذنوب أن ينظر الإنسان إلى الخلف بينما يسعى لإحقاق الحقوق . والحق هو أن يُحمل جسدي

---

[340] - الزير سالم , ص178

الأميرين بنفس الإكبار والإجلال إلى مثواهما , ,أن يدير الجميع الظهور إلى هذا الأمس الدامي لتتلاقى أيديهم منذ الآن بريئة من أي ذنب متطلعة إلى المستقبل .

ولعل استمرار الجثتين في مشهد العودة إلى القاعة , أحد تقنيات ألفريد فرج لتعسير تلقى الأحداث زمنياً بما يجعل ذلك أحد تقنياته لكسر الإيهام , من أجل وضع المتلقي في مقابل الفكرة الفلسفية التي يريد طرحها على لسان هجرس وهى تحقيق العدل خارج الزمن كما طرحنا في نموذجه .

وآخر منظر في مشهد القاعة قد يحدث أيضاً ارتباكاً أو تشتيتاً لدى المتلقي نحو مفهوم دورية الزمن , فدوال المؤلف في إرشاداته , تشير إلى أن المسرحية تنتهي تشكيلياً بنفس الصورة التي كان يجلس بها كليب على عرشه , فحين يعتلي هجرس كرسي العرش حتى " تقعد جليلة على يساره بينما تجلس يمامه على الوسادة تحت قدميه . يتقدم عازفا الآلة الوترية والناي ليدورا حولهم يعزفان اللحن الطيف الذي عزفاه لكليب فوق عرشه في أول القصة".[341]

وإذا كانت هذه الصورة الدرامية , قد تشير وكأن الأحداث ستعيد نفسها من جديد في دورة زمن أخرى , إلا أن واقع دلالات الصورة تنفي ذلك ؛ فهجرس يعتلى العرش بريئاً من كل ذنب "ها أنا ذا أتقدم إلى العرش بريئاً من كل ذنب"[342] كما أن سالم وجساس كدال زمني من الماضي يشير إلى أحقيتهما في العرش بصفتهما من قتل التبع , هذا الدال ينتفي بموتهما , وبالتالي ينتفي دور من يطالب بأحقية في العرش بصفتهما من قتل التبع , وهذا الدال ينتفي بموتهما , وبالتالي ينتفي دور من يطالب بأحقيته في العرش في مستقبل الأحداث , بما قد يحولها إلى أحداث دموية .

ومن ناحية أخري تؤكد دوال الصورة المصالحة التامة , والحياة الهادئة للعهد الجديد في حياة القيسيين بدال حركي في اتجاهين ؛ حركة أفقية في المكان تشغل حيزاً من مساحة القاعة يعقبها حركة رأسية صعوداً نحو كرسي العرش فالجد "مرة " يتقدم هجرس إلى العرش بعد أن يقبله وتحذو جليلة حذوه بينما تصدح الموسيقي

---

[341] ـ المصدر السابق, ص 282.
[342] ـ المصدر نفسه , ص 283.

وترتفع السيوف , حتى تتماس أطرافها كعادة عربية تعبر عن الفرحة , وتتم المصالحة التامة بين يمامة وأمها , ويؤكد ذلك دال إرشادي لحركة اليد , عندما تتشابك أيديهما خلف ظهر هجرس بينما يتجه إلى العرش وعليه تصبح الصورة في مجملها تأكيداً لمفهوم العدل النسبي , الذي تحقق بامتداد الأب القتيل في الابن الحي عندما يُذكر تشكيل هذه الصورة المتلقى بكليب حينما كان يجلس في عرشه وأهله حوله .

ولقبه السماء بما تتميز به من نجوم دور فعال في مسار الفعل وسلوك الشخصيات , باعتبارها رابطاً بين الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة , كما في قاعة العرش أو محدودة للأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة ,كما في قاعة العرش , أو محدودة للأماكن المفتوحة , كما في الحديقة ومشاهد الصحراء وشعاب الجبال , وهذه القبة بنجومها في الصورة الدرامية , هى دال على أن الأحداث التي تحتويها تدور ليلاً ومن ناحية أخرى تكشف عن موقف شخصيات المسرحية منها حيث يحادثونها لمعرفة طوالع الأيام , وما يستغلق عليهم من مشكلات , أو بما يكشف عنه أيضاً مشهد عجيب التشخيصي , حول تأييده لنظرة سالم عن طلب المستحيل ورفض الممكن أو سؤاله عن إمكانية أن يكون هناك رجل بلا ضمير أو ضمير بلا رجل .

عجيب : أيمكن أن يكون رجل بلا
ضمير؟!
سالم : أيمكن أن يكون ضمير بلا
رجل؟!
عجيب :أهما نفس الشئ.
سالم : أسأل النجوم
عجيب : (من الشباك يصيح) أيمكن
أن يكون ضمير بلا رجل؟[343]

[343] - نفس المرجع , ص233

وقد تحمل النجوم في زمكانية الحدث , ما يشير دلالياً إلى احباط الإنسان , وعدم إدراكه ما يرغب , كما في حالة سالم , عندما يحمل تشكيل الصورة الدرامية التي يشغلها وهذه النجوم في أحدى منولوجات ما يبين هذا .

فسالم في منولوجه يقف وحده في العراء (فوق قمة مرتفعة ليس حوله غير النجوم , وهنا تصبح العلاقة الرأسية بين سالم في مكانه والنجوم من فوقه وملفوظه في دالة الاشاري "ذلك" بينما يشير إلى النجم الأسود الثابت في نهار السماء " وطرح سؤاله عن عدم إمكانية إسقاط هذا النجم الذي يعلوه "ما الذي يسقطه؟!" ترجمة لقمة معاناته من عدم قدرته على استعادة الماضي وعجزه كإنسان عن إيقاف حركة الزمن إلى الأمام كي يعود أخوه حياً , الذي بسببه روى الصحراء بدمه وما عاد , ويصبح إجابة سؤاله لعناصر الطبيعة من حوله "أين أخي" في رجع صدى بلا مجيب , بعد أن دفع الثمن الغالي بإراقة دماء الأهل بما يمثل قمة تصوير معاناة سالم .

" نحن ندفع كل هذا ثمناً ...يا نجوم
السماء ...يا منطلق الرياح
والعواصف وشحنات المطر في
السحاب نحن ندفع الثمن كافياً وافياً
..فأين أخى ؟؟!"

كما يطرح المؤلف الأماكن الخالية الخارجية , أو المكشوفة بصورة غير محددة المعالم من حيث الوحدات الديكورية التفصيلية التي تشغل حيز الأحداث كما في أوقات القتال بين البكريين والتغلبيين ولا يتبين من هذا المكان سوى زمن الحدث الدائر إذ كان يدور في الليل أو في ساعة الغروب أو بعض مؤثراته الصوتية وبعض دلالاته المرئية الكاشفة له.

فإذا حللنا أنسقة العلامات الزمكانية لأحد المعارك نجد أن المؤلف يستخدم الإضاءة كدال مرئي و لا يكشف معالم المعركة حيث يجعل رحاها يدور في الظلام , ويستخدم الدال الصوتي للكشف عنها , وذلك بدق طبول الحرب في إيقاعات

متسارعة , إضافة إلى أصوات قتال , وإذا كان المؤلف لا يحدد طبيعة هذه الإيقاعات والأصوات , وهو ما يكشف عنه إرشادة المؤلف في مطبوعه "أصوات قتال" وهو أمر يطرح مساحة من الإبداع للمخرج ومبدع المؤثرات الصوتية ليأتيا بالمؤثرات الصوتية التي تتواءم وأسلحة ذلك العهد , أو يطرحا بعض الهمهمات الصوتية أو الألفاظ التي تساعد خيال المتفرج على تصور المعركة .

ولكي يؤكد المؤلف المعركة فإنه يكشف للمتلقى أثرها النهائي , وذلك في دال مرئي عن عدة جنود ملقى أجسادهم هنا وهناك أثناء الغروب للشمس بينما بعض الأحياء تبحث عن موتاها كما في حالة أسما التي تبكي زوجها وولدها .

" تتغير الإضاءة ..تدق طبول في الظلام إيقاعها سريع ..أصوات قتال تقترب يضاء المسرح فجأة إضاءة غامرة . فإذا فوقه لوحة ساكنة لمعركة حامية وقتال عنيف وقد اختفت معالم الديكور تتغير الإضاءة , الوقت غروب , انسحب المقاتلون تاركين موتاهم تندفع أسما بين المقاتلين تبحث عن زوجها ..تجده تصرخ"

وقد يطرح المؤلف المكان غير محدد المعالم .ليطرح عليه بعدا تخيلياً , يدفع المتلقى لإعمال عقله عليه , عندما يستدعى سالم أخاه كليب ويحاوره ليكشف كليب له أن راحته في مثواه الأخير .لن تكن إلا بعد أن يأتي سالم بكل مياه البحر , ليغسل بقعة دمه التي أراقها جساس تحت عرشه الأمر الذي يطرح هذه المحاورة وكأنها في عالم الحُلم حيث إمكانية التقاء شبح كليب وسالم وفي نفس الوقت تعتبر المحاورة تعبيراً عن نفس سالم الداخلية التي لا ترضى بغير المستحيل , والتي تحاول أن تبرر سلوكها

الدمى بالقصاص بحد السيف من البكريين وكأن الموت لديها في قتل الأخ لا يعادله إلا الموت في صورة الآخر من أهل قاتله .

"تتغير الإضاءة ..نحن في مكان بلا
معالم ...سالم وشبح كليب على خلفية
من سماء صافية كثيرة النجوم"

سالم : ما دهاك يا كليب ؟ حدثني
كما أحدثك ..إن كن شئ يوجعك
..فحدثني به كأخ مريض لأخيه
السليم .

كليب : لا تصرخ .

سالم : تبغضني؟

كليب : لا أحب ولا أبغض .

سالم :يتيمتك في رعايتي .

كليب شكراً

سالم: لا شئ يرضيك؟

كليب : يرضيني ما يشفيني

سالم : وما يشفيك ؟

كليب : تحت عرشي بقعة من دمي
..اغسلها بماء راق

سالم : من لي بمياه البحار كلها
أجمعها في كفي .

وقد يصبح المكان غير محدد المعالم فرصة للشخصية الدرامية , حالة كونها ممثلاً أن تطرح المكان كمجال مسرحي في لعبة ميتاتياترية , عندما تحل الشخصية (الممثل) محل الوحدة الديكورية فيشخص عجيب شباكاً وتصبح دالاته اللفظية معبرة عن وظيفة الشباك الحياتية , غذ يطل الإنسان منه حالة استرخائه أو يكتشف العالم

من حوله من خلاله إذا ما ارتفع الشباك إلى دال رمزي ويؤكد وجود الشباك دال عجيب في أدائه الصامت (الميمى) لحركة فتح وغلق الشباك مصحوباً بالملفوظات الدالة على ذلك وبمؤثر صوتي يصدره بفمه "تراك " يكشف عن احتكاك ضلفتي الشباك بإطاره ويزيد من هزلية المشهد . دالاات الزمن في منطوقات عجيب بما يطرحها كمفتتح لبداية لقاء (مساء الخير) ليعقب ذلك مباشرة ما يشير إلى إنهاء اللقاء (تصبحون على خير) وهذا الإطار الهزلي يتناقضه مع الطرح الفلسفي والفكري , على لسان كل من عجيب وسالم , يجعل المتلقي يتأمل معهما إمكانية أن يصبح الإنسان طيفاً أو خيالاً لنفسه , عندما لا يعبر عن ذاته بحق .

" تتغير الإضاءة ..نحن الآن في
مكان بلا معالم ..سام وعجيب "
عجيب :أنا هو الشباك . وأنت تطل
مني على العالم ..عالم عاصف !
أغلق الشباك ..مساء الخير
..تصبحون على خير تراك ..ظلام
(يرقد) 344

كما يطرح هذا المكان بلا معالم , في حركة أحداث المسرحية , صورة واقعية له في خيال القارئ , يبدو في دهاليز قصر , وهو ما يكشف عنه ملفوظ جليلة في دفاعها عن نفسها أمام هجرس , لتؤكد جُرم سالم , فليس شراكها الذي أوقعته به إلا كشفاً لعربدته مع الوصيفات في القصر "كان يترنح سكراناً في دهاليز القصر ولعله كان يغازل الوصيفات ..أهذه حياة لملكة"[345]

يطرح ضريح كليب كمكان , أمامه تدور بعض الأحداث , توتراً فاعلاً على قرارات أشخاص الدراما وأيضاً تأثيراً أخاذاً على المتلقى , بما يكتشفه من أن عالم الموتى يسيطر على الشخصيات , ففي لقاء سالم ويمامة أمام ضريح كليب ورغم عدم

---

[344] - الزير سالم , ص188.
[345] - نفسه , ص191.

ظهور شبحه كما في لقاء سالم معه قبل ذلك , فإن حوار يمامة مع عمها يكشف أن كليب وراء كل كلمة تنطق بها , بما يُقوى من عضد سالم لمزيد من القتل ثأراً لأخيه .

يمامة : أفيهم أب بار بابنته كما كان

أبي؟

سالم : لا

يمامة : أفيهم ابن لمثل الملك ربيعة

؟

سالم : هم أولاد من سجد لقاتل أخيه

ربيعة .

يمامة : كان كليب أولى بهواء يملأ

صدور الناجين من سيفك ياعمى .

سالم :سأزهق أنفاسهم ."

تؤكد "السماء الصافية " التي تبرز في خلفية ضريح كليب ,الربط الذي يقصده المؤلف بين الموت وقراءة النجوم والتنبؤ بالغيب ,الذي كان محركاً لأحداث الدموية في المسرحية, ومن ناحية أخرى فإن لقاء هجرس ويمامة أمام الضريح , وتأكد يمامة أن هجرس أخوها بدال التفاحة التي رمتها إليه , فقسمها بسيفه شطرين كوالده , هو تمهيد لمفهوم العدل النسبي عندما يخرج الحى هجرس من الميت كليب . باعتبار أن هجرس هو جزء من أبيه وصورة له كما ترجمته مسيرة الأحداث.

كما كان الأمر في "صندوق الأقنعة " فإن محتويات المتصل الزمكاني في كل من الحبكة الإطار والحبكة الداخلية في مسرحية الزير سالم لا يقدم بصورة متواترة , وإنما يتم قطع الأحداث في إحدى الحبكتين عند قدر معين لتنمية الأحداث في الحبكة الأخرى , ويتم الربط بين مستوى الزمكانية في حبكتي المسرحية بوجود الشخصية الدرامية نفسها في المستويين في نفس اللقطة , كما في حالة هجرس يشاهد نفسه طفلاً في الزمن الماضي عندما تلتقى جليلة بالتابع وتمنحه سيف كليب من أجل ولدا حين يكبر .

وينسحب التابع مع الطفل إلى عمق المسرح حيث الحصان بينما تتقدم جليلة إلى أسفل "

هجرس :"(هامساً) أهذا أنا ؟ جليلة
(تضع ذراعها على كتفه) نعم يا
ولدى . نعم .
(............)
هجرس :....(يصيح) حذار سيقع
جليلة: ..(تشهق ثم تضحك) لا
..سأقك قوية
هجرس : إذن فقد كنت أنا الذي
سيقع ..آه

وقد تنسحب إحدى الشخصيات الدرامية من الأحداث الماضوية على هذا الزمن من مضارع الأحداث في الحبكة الإطارية كما في تبرير جليلة لابنها هجرس , لماذا حاكت خدعتها على عمه سام , باعتباره متجاوزاً لحدود الدم حتى يطرده الأخ ولا ينال العرش بدلاً من أبنها .

هجرس: أحبيبي ! رأيتك بعيني
تنصبين له الشرك لم ؟
جليلة : بسببك .
هجرس : انا ؟
جليلة : كان يسبقك إلى عرشك .

أو تنتقل الشخصية الدرامية أمام المتفرج من حاضر الأحداث في الحبكة الإطار إلى ماضي الأحداث , لتعرض ما شاركت به من أفعال في تنمية الأحداث الماضوية , عندما تنسحب جليلة من حاضر الأحداث من أسفل يمين المسرح إلى ماضي الأحداث في الحبكة الداخلية , وتعتلي إحدى المصاطب الرابطة بين المستوى

الأوسط والأدنى لتكشف مكنون نفسها ضد سالم بينما يبارز أخيه كليب في الحديقة كما أوضحنا سلفاً .

كما يتم الربط بين المستويين , بالاعتماد على المنظر المركب , والمونتاج المتوازي الذي يحتوى على أكثر من زمكانية للأحداث , في الوقت نفسه وفي اللحظة نفسها من الصورة المرئية . كما في مشهد مقتل كليب على يد جساس وحدس سالم لما حدث لأخيه في أحد مشاهده ,وذلك من الحبكة الداخلية من الزمن الماضي ورد فعل كل من جليلة وهجرس , على هذا الماضي في الحبكة الإطار , من الزمن المضارع فتكشف دوال الصورة المرئية أن مقتل كليب يتم أمام تكعيبة عنب غي حديقته من المستوى الأعلى على خشبة المسرح , وبنقل إضائي إلى المستوى الأوسط تكشف الصورة الدرامية أثر مقتل كليب عليه بدال مرئي يبدو في دمعتين تنحدران على خديه بينما يرنح في حركته ويكن المنظر من حوله حيث تشرئب أعناق ندمائه نحوه , ويصمت ضجيجهم وتصمت موسيقاهم الصاخبة تماماً .

ويؤكد زمكانية الأحداث ما يتم في الصورة الدرامية من الحبكة الإطار في أسفل يسار المسرح , عندما يصبح الدال السمع مرئي معلقاً على هذه الأحداث وكاشفاً لأثرها المستمر في الحاضر في أسفل يسار المسرح بحركة يد لهجرس يخص وجهه ويجهش بالبكاء , وبإيمائة من جليلة تشيح بوجهها في ألم بعيداً عما تراه من دموية كانت بصورة أو بأخرى مشاركة فيها.

من هذا التحليل نجد أن سالم عندما استدعى أقصوصة الأسد والجنية كذكرى قديمة عبر تقنية ألفرد فرج Micro – sequence & Micro – recite كان بذلك يكشف به عن أحد أبعاد شخصياته التي لا ترتضى بغير المستحيل هدفاً.

والتذكر في لعبة سالم الميتاتياترية ليست إعادة للماضي كما هو , بل هو إعادة لتنظيم هذا الماضي في شكل فنى يختلف بالطبع عن شكله الأصلي في واقع الأحداث وذلك لتغير حالة سالم الشعورية تلك الحالة الشعورية التي يدرك بها سالم أنه يقدم لعبة مسرحية وهذه الحالة بالطبع مختلفة تماماً عن حالته حينما مارس بالفعل هذا الحدث في واقعه الماضوي الحياتي .

ومن ناحية أخرى كانت نظرة سالم ويمامة للزمن نظرة ذاتية غير موضوعية بصفته ماض مستمر في حياتهما فطالبا بالثأر المستمر لموت كليب لعله يعود للحياة ولم يخرجا من وطأة هذه النظرة إلا بعد أن أخذا بنسبية الزمن وموضوعيته أيضاًَ واقتنعا أن الزمن حركة خارجهما في متصلة إلى الأمام لا بد من تجاوز لحظاته دائماً إلى ما هو تال منها.

ومن هنا يُدرك هجرس قيمة متصلة الزماني الخطى الذي يتجاوز متتالية لحظاته الزمنية بعضها البعض والتي لا يمكن العودة إلى أي لحظة تمر من هذه المتتالية ومن ثم لا يمكن محو خطأ وقع في الماضي بالعودة إليه إنما يمكن محوه بتركيز النظر على متتاليات الزمن الفارقة في المستقبل التي يكون مرتكزها هو الحاضر , الذي ينبغي فيه على القيسيين من تغلبيين وبكريين أن يتطهروا من أخطاء الماضي من أجل هذا المستقبل .

تعتمد بنية المسرحية زمنياً على أن الجزء الأول من الأحداث الماضوية حتى مقتل كليب لا يتم تجسيدها حسب التسلسل المنطقي للزمن , وبعد ذلك تتطور الأحداث في خطها الزمني التقليدي ومن ناحية أخرى فإن هذه التقنية تتضمن نوعاً من التجسيد المتقطع للزمن حيث يحيل إلى الزمن الماضي من حياة القيسيين كما يحيل القطع الزمني إلى أزمان بعيدة خارج الزمن المرئي في ميتاتياترية سالم من الزمن الماضي , والتي في نفس الوقت كانت تتضمن حضورية التشخيص أو مضارعة في حالة كون الشخصيات الدرامية ممثلين (سالم ورفاقه) هذه المضارعة تشير إلى أحداث ماضوية مرت بسالم .

وتقنية الزمن لدى ألفريد فرج أقرب إلى مسرح بريخت الملحمى الذي يجمع الحاضر والماضي في آن معاً في بعض مسرحياته دائرة الطباشير القوقازية مثلاً مما يوجد جدلاً بين هذين الزمنين زمن هجرس الآثم الملوث بالدم وزمن الماضي الدموي في علاقات الأسرة ومن هذا الجدل يتخذ المتفرج الداخلي قراره مع أو ضد المظدطروح , والأمر كذلك بالنسبة للمتلقى من خارج الدراما ويقول ب . دورت B dort . في هذا الصدد :"إن العمل المسرحي يستمد عليته من تصادم هذين الزمنين

وهذا التصادم على وجه الخصوص هو الذي يستفز المتفرج ويدفعه إلى اتخاذ القرار ". [346]

يعتمد المتن الحكائي المجسد لماضوية الأحداث على نوعين من الحكائين الأول هم الشخصيات أنفسهم الين شاركوا في هذه الأحداث والذين ظهروا في القاعة في المشهد الأول من مضارع الأحداث , والثاني هو المؤلف نفسه (ألفريد فرج) الذي يقص علينا مشاهد الأحداث المجسدة والتي مات شخوصها , دون أن يعرف أحد من شخصيات القاعة ما تم بين هذه الشخوص كمشهد لقاء سالم مع شبح كليب , أو لقاء سالم وجساس في قاعة العرش حتى القتل المتبادل. وهكذا اعتمدت الزير سالم التي مثلت لنا الصراع على السلطة والعرش على ما يعرف بالعرض المؤجل Exposition Rerardeeحيث لا يتم تجسيد الأحداث الماضوية إلا بعد أن يكون المجسد أو الحكاء على علم تم بمتنه الحكائي. [347]

---

[346] - سامية أحمد أسعد : اشكالية الزمن في المسرح المصري , مرجع سابق , ص191.

[347] - رضا غالب : الميتاتياترو المسرح داخل المسرح , مرجع سابق , ص274

الـخـاتـمـة

إن الملامح السيميائية وتجلياتها الإرشادية الفكرية والفنية التي يمكن ملامستها في ما تقدّم من أعمال مسرحية هامة، متنوعة، برزت على امتداد المسرح المصري في الستينيات ، تعني أن الموضوع يشغل الكاتب المسرحي ويؤرقهُ، عبر انشغاله بتوجيه تقويم ممارسات السلطة أو نقدها وبالبحث عن ملامح بطل قومي جديد، في زمن القمع والهزائم والإخفاقات التي تمظهر ظلها في عقد الستينيات من القرن الماضي؛ مما اقتضى التعبير عنه درامياً ومسرحياً مستعينا بالمستويات السيميائية ؛ خاصة وأن معظم الكتاب والمسرحيين المصريين في حقبة الستينيات، قد عانوا هم أنفسهم من جحيم القمع والمطاردة والحصار، والنفي وطرقات الفجر؛ وعاشوا التجربة المرّة، فانغمسوا في واقعهم بشكلٍ كلّي، أسلوباً وفكراً، وتجربةً، ليبدأ الحاكم العادل أو البطل الدرامي المسرحي – الإشكالي – بفضّ بكارة الأزمنة والأمكنة المريبة لديه سابقاً، لولوجه عنق الزجاجة، متحدياً الصمت وأشكال القمع المستحدثة.. متسائلاً عمّا وراء قشرة الواقع من بنيات وعلائق وعي، وأنماط سلوك وعيش، لتندرج في دوامة الصراع، والمراهنة على التاريخ والحياة.

غير أن الأبطال والشخوص المسرحية، تتوضح سماتهم أكثر، من خلال مواقفهم في المسرحية، وهي مواقف تتنوّع وتتباين حسب تنوع وتباين عوالم الكاتب المسرحية، ومستوى إدراكه للواقع وللمتخيَّل، وبما يراه يستحق التناول درامياً. وبهذا المعنى يبرز البطل الإشكالي أو الحاكم العادل ، كشخصية مركزية، مناضلاً متمرداً، على مجتمع أو عادات، أو تنظيمات سياسية وغيرها، أو منهاراً أمام

آليات القمع، ومصاعب الحياة؛ متعثراً في واقعه ضائعاً في زحمة المأساة، فيبدو صورةً لآلاف الناس الذين فقدوا أنفسهم تلبية لرغبة الحاكم القامع، أو خوفاً من بطشه، أو استسلاماً لآلياته – المرئية وغير المرئية –كما حدث لـ: كالفتى مهران, وحورس ,الحسين , الزير سالم لتتصاعد النبرة النقدية في الستينات بصرخة (لن أركع) التي أطلقها (ميخائيل رومان) في مسرحيته "الدخان" كصرخة احتجاج ضد القهر وضد مجتمع وصل إلى القاع , ورفض لسحق الحرية والإنسانية ,وتصميم على المقاومة حتى في وسط المحنة . وتجلت الإدانة الصريحة للقهر السلطوي في تمرد (يوسف إدريس) في مسرحيته "الفرافير" التي نقد فيها بسخرية لاذعة كل ما حوله وكل من حوله , وندد بسيادة الحاكم الفرد واستصرخ الشعب أن يبحث عن حل لمشكلته الأبدية؛ مشكلة القهر وتأليه الحاكم والتبعية له . وخرجت مسرحية (حلاق بغداد) من أسوار السجن تحمل المعاناة الشخصية لكاتبها, وتدعو الحاكم أن يكفل للشعب ضمانات الأمن والاطمئنان كسياج يحمي حريته المهدرة تحت سطوة ممارسات سلطوية استبدادية تدور بعيداً عن أعين الحاكم ودون علمه.

ووجه (الشرقاوي) دعوة مماثلة في (الفتى مهران) فنصح الحاكم أن يحذر زبانية السلطة ويستأصل الفساد ويضع حداً للاستبداد ويعيد الشرعية المنتهكة والحرية السليبة لشعبه ويعود ليلتحم به , كما نادى بتآلف المثقفين مع الشعب لاستعادة العدل الاجتماعي.

والتفت (رشاد رشدي) إلى الأوضاع السياسية منددا بالظلم والطغيان السلطوي ناشداً التحرر من القمع السلطوي في مسرحيته (أتفرج يا سلام).وصور صلاح عبد الصبور في مسرحيته "مأساة الحلاج" مأساة المثقف المقهور ومحنة الشعب المطحون بين رحى القيود , كما طرح جانباً من عذاباته وحيرته وعجزه .كمثقف لا يملك من أمور واقعه شيئاً . وندد بالمجتمع الذي يقهر الكلمة وصاحب الكلمة.

وفي مسرحية"الدخان" حدد ميخائيل رومان فيها مصادر القهر السلطوي والاستبداد التي انصبت أساساً على النظام السياسي وطبيعته الشمولية , وعلى آلية العصر وسيادة الإنسان. وظلت خشبة المسرح على امتداد الستينيات تتوالى عليها تباعاً الأعمال المسرحية بإرشاداتها السيميائية وأيقوناتها التي تتعرض لشخص الحاكم وتنتقده وتنتقد معه كل صور القهر والاستبداد والحكم الشمولي , فكانت هى المنبر الذي تعالت من فوقه دعوة الكتاب على اختلاف مشاربهم لإقرار الديمقراطية المأمولة وكفالتها, ومراجعة مواقف السلطة من المجتمع .لتعكس هذه الأعمال المسرحية بما حوته من إرشادات سيميائية معاناة المحكوم مع الحاكم تحت وطأة القيود وتعطشه للحريات والأمن والسلام الاجتماعي. ولم يلجأ الكتاب إلى الأسلوب المباشر في تناولهم لشخصية الحاكم وعلاقته بالرعية وإنما لاذوا بالأسلوب غير المباشر وإلى المراوغات السيميائية بكل تجلياتها وإرشاداتها التي عبرت جيداً عما أرادوا أن يقولوه دون أن يلفظوا به صراحة . ولجئوا في ذلك إلى استلهام التراث الشعبي والتاريخي فأخرجوا مكنوناته وصاغوا ذخائره ونفائسه وأفكاره التي أودعوها في أعمالهم المسرحية , ومنهم من اتخذ التجريد إطاراً يضمنه آراءه
.

هكذا تتنوع المسرحية في حقبة الستينيات ، وتتوزع بين: واحدة بانورامية، عامة، وأخرى اجتماعية إصلاحية. وبين تمردية.. عدمية أو تفاؤلية، وأخرى موغلة في تأكيد البحث عن الذات والهوية، وهناك مسرحيات معنية بالإنسان نفسه، قبل الثورات وبعدها.. في داخلها أو خارجها.سواء كان البطل شهماً أو انتهازياً، أو خارجاً عليها ملعوناً أو مطارداً.

هذا التنوع، الذي يؤكد حضوره في ما قدّمناه من نماذج مسرحية لكُتاب الستينيات، يتجلّى في مسرحيات عديدة، وبأشكال مختلفة يتعامل معه الكاتب المسرحي، عبر حالة القمع في الواقع الموضوعي المعاش، مشدوداً دائماً إلى قطبين يتجاذبان، ويتداخلان – في حالة صراع واضح ودائم – عبر بناء

الشخصية الدرامية، التي غالباً ما تتأرجح بين التمرد والمعارضة أو الاستسلام، خلال رحلة العذاب والقهر، والنفي؛ وهي رحلة تتيح للكاتب الدرامي / المسرحي مجالاً أفضل في التحكم ببناء عمله المسرحي المتخم بإسقاطاته السيميائية وإرشاداته الجانبية من خلال التركيز على الشخصية المتمرّدة أو المعارضة، خاصة عندما يُراد طرح فكرةٍ ما من خلال هذا التركيز، كما هو شأن السلطان الحائر , والفتى مهران , ثأر الله , والزير سالم , الحسين ثائراً, وسكة السلامة , والراهب ...إلخ.

وقد يتخذ التمرد صيغاً أخرى تبدو أكثر شمولية، وأوسع، بحيث تشمل المجتمع بأسره، كما في "الفرافير". ، حيث يتجلى هذا في العالم المسرحي – الإيجابي والسلبي – في السلوك الفردي والعام للشعب المصري، الذي يحاول أن يصنع مصيره، وينتزع حريته، عبر مواجهة شرسة لآلية القمع السلطوي، الشمولي..

إن معظم أعمال مسرح الستينيات في النهاية، تعبير عن أزمة الفصام بين الواقع والحلم، بين الإبداع والحرية. بين السلطة والديمقراطية. وهي بالتالي تعبير عن أزمة الكاتب المسرحي والمثقف.. العاجز عن مواجهة هذا التصدع.. وهذا التناقض المزمن بين الكلمة والممارسة، بين السلطة وإنسانية الإنسان.

وعبر هذا التناقض صاغت الأعمال المسرحية عناصرها وعالمها، وبنيتها السردية بطابعها الوصفي، تلك المسرحيات في دلالتها العامة لا تهتم باكتشاف جدل الصراع في الواقع الحيّ بين طرفي هذه الثنائية التناقضية المتداخلة "بين القامع والمقموع"، ولا تُبرزهُ. ولعلّها في هذا تعبر عن رؤية المثقّف الكاتب المسرحي، المليء بالسأم، المرهق، اليائس والرافض معاً، لكنه كذلك المسترخي عن الفعل.أمام الممارسات القمعية.. اللاديمقراطية تجاههم، فيلجؤون إلى عالمٍ أكثر رومانسية، وأكثر رحابة.. يمنحهم الشعور بالحرية عبر انطوائها على نوع من المراوغة السيميائية، فيتحوّل الغروب في بعض اعمال المسرحية إلى رمزٍ للبحث عن الزمن المفقود.. زمن الحب، والحرية، والكرامة الإنسانية، زمن العدالة المغيّبة في طبيعة

الممارسة القمعية غير المرئية أحياناً، التي يجسدها عالم العمل المسرحي في تصوير نماذج متعددة من مظاهر الاستيلاء على الرأي الآخر..

ونلحظ هذا النزوع في تحليلنا السيميائي لمعظم عناوين مسرح الستينيات التي اندرجت أغلبها تحت ثلاثة أشكال , أولها تناصاً مع التراث الشعبي لتكشف لنا عن انطوائها على نوع من المراوغة السيميائية التي شكلت صدمة من ذلك النوع المساعد على نجاح العمل فنياً وجماهيرياً أيضاً كما في مسرح شوقي عبد الحكيم . مثلاً . في مسرحيتي "حسن ونعيمة " و"شفيقة ومتولي" حيث استغل عبد الحكيم رموز القصتين (شفيقة/متولي/ حسن/ نعيمة)في طرح رؤية فكرية تجاه المشاركة الإيجابية (ستينيات القرن الماضي) في حركة التقدم في مواجهة تقاليد تكرس للخضوع للقدر بمفهومه السلبي الاستسلامي .

أما الشكل الثاني فتمثل في تلك العناوين المكونة من كلمة واحدة , وقد شكلت تقنية مباشرة الدلالة للولوج إلى الفعل المسرحي والدرامي لنصوصها .والشكل الأخير تمثل في العناوين المركبة من أكثر من كلمة والتي لوحظ فيها تعدد الإحالات والدلالات كما كان لأسماء الشخصيات التي أطلقها كُتاب مسرح الستينيات على شخوصهم السلطوية دلالات تأتي كعلامات حددت نوع المسرحيات , وأشارت إلى وظائف درامية , وإلى دور سلطوي أو مكانة دينية أو اجتماعية ولعبت دورها في التمييز الجنسي /النوعي والعمري والوظيفي , وفي تحديد الدور المسرحي للشخصيات / الممثلين . كما برزت أسماء بعض الشخصيات كدوال غائبة (ماضي) شكلت الخطاب المسرحي الآني.

كما نلحظ في أعمال مسرح الستينيات تواتر إشارات تحيل إلى شخصيات الليالي السلطوية والحاكمة وكذلك شخصيات السير الشعبية العربية وشخصيات المسرح المرتجل وأخرى مستمدة من المخزون الشعبي الحياتي .التي تفصح عن تأثر العديد من ك'تاب مسرح الستينيات بتقنيات الليالي في تشكيل النصوص المسرحية فنياً سواء على مستوى الشكل في الحكاية والإطار والحكايات الفرعية التي

تتولد عنها أو من حيث المضمون حيث اتفقت في الهدف الذي ترمي إليه حكايات الليالي في أن سير الأولين صارت عبرة للآخرين .

كما تأثر العديد من كتاب مسرح الستينيات في تناولهم لشخصية الحاكم أو لأبعاد العلاقة بين الحاكم والمحكوم أو بين القامع والمقموع بتقنيات المسرح الغربي سواء الوجودي كرفض الموروث السلبي وتعددية الاختيار وثنائية النهاية . أو بتقنيات التمسرح الملحمية البريختية بغية تحقيق التغريب كالكورس , والراوي و المسرح داخل المسرح , وتوريط المتلقي في اللعبة المسرحية , الغرض السياسي والاجتماعي ..إلخ . والتي اتضح في معظمها عمق تأثيرها في تشكيل خطاب كُتاب مسرح الستينيات. كما سيطرت تقنية الانتظار على الفعل المسرحي والدرامي عند العديد منهم وتبدى أيضاً في وقوف معظمهم أمام الموت كتقنية فاعلة في العديد من النصوص كما شاعت في بعض أعمال مسرح الستينيات التي تناولت شخصية الحاكم روح العبثية واللاجدوى .

ولعبت تقنية التكرار دورها ؛ فكرست لجو التوتر وأفادت دلالات لامعقولة لأفعال معتادة ؛كفعل العزاء في مسرحية المستخبي لشوقي عبد الحكيم الذي افقده تكراره العبثي أي معنى منطقي. كما وضحت القيمة الفنية للفضاء المكاني (المنظر المسرحي) في مسرح الستينيات الذي تعددت مستوياته الوصفية ,وكشفت الإشارات الخاصة بالفضاء المكاني عن إلمام معظم كُتاب مسرح الستينيات بالتقنيات الحديثة فالبعض منهم لم يكتف برسم المكان وتفاصيله الواقعية بل اعتمدوا في عدد من نصوصهم على الوسائط المتعددة (المالتي ميديا) وهى تقنية سهلت كثيراً من عملية التنقل والتبديل والتدرج في الوصف , وأتاحت قدرات وأبعاداً لا متناهية نتج عن تلك المستويات الوصفية تقنيات جمالية متكاملة ؛ كالتشتيت , والعزلة , الاستحضار , والتعددية) . فالنسق الجمالي لتقنية الاستحضار والتعددية يساعدان على تحقيق التشتت , والتشتت بدوره يساعد في أحد جوانبه الوظيفية على توفير إحساس العزلة والاختناق

.واتضحت سطوة المكان في العديد من مسرحيات الستينيات التي تناولت العلاقة بين الحاكم والمحكوم للحد الذي جعلها تشكل ثيمات رئيسية للمسرحيات ؛ خاصة تلك المفردات التي تعد رموزاً في حد ذاتها والتي تتفاعل معها الشخصيات لتوفر دلالات تثري الخطاب المسرحي دلالياً .

وفي ضوء ما سبق يمكن القول أن الأعمال المسرحية في نهاية الخمسينيات وطوال حقبة الستينيات ارتقت برؤيتها للواقع، معبّرةً عن أبعادٍ متنوعة تكاد تكون مفتاح الرؤية في التعبير عن إنسانية الإنسان، ومأساته في الحب والقمع والحرية والتمرد، والفن.. عبر رؤية متشابكة متصارعة، تستهدف التجاوز إلى عالم أفضل.. نتبيّنه في التفاصيل الصغيرة والكبيرة لأحداث العمل المسرحي، وفي تقنياته وإرشاداته ومراوغاته السيميائية..، الإخبارية أو الأسطورية، نستشعره في دلالاته العامة ورموزه. ليتداخل الواقعي بالمتخيَّل، والممكن بالمستحيل، والأمل بالمأساة، والهزيمة بالتمرد،.. تداخلاً صراعياً تعبّر عنه سيميائية الأعمال المسرحية التي تناولت شخصية الحاكم أو السلطة عموماً ومستوياتها المتنوعة، والمتفاوتة في تقنياتها المسرحية وبنائها الفني.

فالعلاقة بين السلطة السياسية ومفهوم الإنسان في أي مجتمع علاقة جدلية، وهي عند العرب والمصريين اليوم إشكالية أساسية تعاني أزمة حادة تنبثق عنها إشكاليات متعددة وأزمات مختلفة تتجسد كلها في النتائج التي يعانيها الإنسان العربي في أقطار الوطن العربي كلها.

كما أن من غايات تلك الدراسة هي بإيجاز توضيح أن ما يعانيه المواطن من أوضاع سيئة إنما يكمن في طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم. فعلى الحاكم توفير الوسط المناسب الصالح الذي يتمكن فيه المواطن من إعادة اكتشاف هويته المرتبطة بالثقافتين العالمة وغير العالمة، وتحرير مواهبه وقدراته الإبداعية ليتمكن الطرفان: الحاكم والمحكوم من مقاومة مايتعرض له المجتمع من أخطار وفتن تهدد وجود المجتمع في جوهره، ولا تفرق في ذلك بين طرف وآخر.

وتظـل هـذه الدراسـة دعـوة إلى بـذل المزيـد مـن الحـوارات والدراسـات حـول واقـع العـرب المعاصر.وهي تؤكد في الوقت نفسه على ضرورة تعميق هذه الدراسات والاعتماد فيها على مناهج خاصة بالتراث العربي الإسلامي، وصالحة لواقع العرب المعاصرين. فالملاحظ أن معظم تلك الدراسات، على قلتها، إنما يتبنى مناهج غربية وأدوات معرفية غريبة عن الحضارة التي يتعامل معها.

ولعل ساهمت تلك الدراسة في تحقيق الجذور الحضارية . الأسطورية والدينية والشعبية والتاريخية . لشخصية الحاكم , وتتبع دور شخصية الحاكم في تاريخ المسرح الغربي وثانوية هذا الدور أو أساسيته وأنماطه وروافده الغربية التي أثرت وساهمت في تشكيل ملامح المسرح المصري في حقبة الستينيات , وتبيان كيف أن المسرح المصري في مراحله المختلفة وبخاصة في حقبة الستينيات . أفاد إفادة واسعة من التراث المسرحي العالمي , واقتبس نماذجه بعامة والنماذج المتعلقة بشخصية الحاكم بخاصة وما يتعلق بالشخصية من تقنيات غربية عديدة.

ثبت المصادر والمراجع

المراجع العربية

1. ألفريد فرج : سقوط فرعون , مطبعة النيل , القاهرة , 1956م .
2. ـ : عسكر وحرامية , الدار التونسية , تونس 1966م .
3. ـ : الزير سالم , القاهرة , مسرحيات عربية , دار الكاتب العربي 1967م .
4. ـ : الفخ , دار الرسالة العلمية , بيروت 1968م.
5. ـ : مؤلفات ألفريد فرج (الأعمال الكاملة) , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1988م.
6. ـ : سليمان الحلبي : الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 1989م .
7. ـ :حلاق بغداد كوميديا خيالية في حكايتين , سلسلة نصوص مسرحية , الهيئة العامة لقصور الثقافة , القاهرة 2000م.
8. ـ :على جناح التبريزي وتابعه قفه , سلسلة نصوص مسرحية , الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة 2003م.
9. بهيج إسماعيل : عاشق الروح ومسرحيات أخرى , سلسلة نصوص مسرحية , الهيئة العامة لقصور الثقافة , القاهرة 2000م.
10. توفيق الحكيم : السلطان الحائر , مكتبة الآداب , القاهرة 1960م.
11. ـ : الملك أوديب , المطبعة النموذجية , القاهرة 1966م .
12. ـ : يا طالع الشجرة , المطبعة النموذجية , القاهرة 1967م.
13. رشاد رشدي : بلدي يا بلدي (مكتبة الأنجلو المصرية ,القاهرة , د. ت)
14. ـــ : مسرح رشاد رشدي (الأعمال الكاملة) , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1984م.
15. ـ : شهريار , دار الشعب 1985م.
16. ـــ : الكداب ومسرحيات أخرى , سلسلة المسرح العربي ,الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1986م.
17. ـ : دموع بهية , الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة 1986
18. سعد الدين وهبة : السبنسة , القاهرة , الدار القومية للطباعة , القاهرة 1966م .

19. ــ : كلني يا جناب السلطان , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1980م)
20. ــ : مسرح سعد الدين وهبة ,الأعمال الكاملة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1988م.
21. ــ : سكة السلامة , دار صادر , بيروت 1990م .
22. ــ : مسرحية المحروسة في الأعمال الكاملة ,(الجزء الأول , الفجر للنشر والتوزيع , القاهرة 1995 م)
23. ــ : يا سلام سلم الحيطة بتتكلم(سلسلة مكتبة الأسرة و القاهرة 1996م)
24. ــ : بير السلم , سلسلة , مكتبة الأسرة, القاهرة 1999م
25. شوقي عبد الحكيم : مجموعة الأعمال الكاملة في المسرح , الهيئة المصرية العامة للكتاب و القاهرة 2001م.
26. صلاح عبد الصبور :أعمال صلاح عبد الصبور الكاملة , دار العودة , بيروت 1972م.
27. ــ :مأساة الحلاج , سلسلة مكتبة الأسرة القاهرة 1996م.
28. عبد الرحمن الشرقاوي : الفتى مهران , الدار القومية للطباعة والنشر , القاهرة 1966م .
29. ــ : مسرح عبد الرحمن الشرقاوي , الأعمال الكاملة , دار المكتبة الأكاديمية , القاهرة 2003م .
30. عبد الغني داود : ديوان المظالم : سلسلة نصوص مسرحية , الهيئة العامة لقصور الثقافة و القاهرة , 2003م.
31. على سالم : الأعمال الكاملة ,دار الشروق , القاهرة 2004م .
32. لويس عوض : الراهب , المجلس العلى للثقافة , القاهرة 2004م .
33. محمود دياب : مجموعة الأعمال الكاملة , دار الشروق القاهرة 2004م.
34. منصور مكاوي: إخناتون , سلسلة نصوص مسرحية , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 2002م.
35. ميخائيل رومان : الزجاج , سلسلة مسرحيات عربية , دار الكاتب العربي , القاهرة 1968م.
36. ــ : مسرح ميخائيل رومان (الأعمال الكاملة) , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1998م , 1999م
37. نجيب سرور : حوار في المسرح , مكتبة الأنجلو المصرية , القاهرة 1969م.
38. ــ : الكلمات المتقاطعة , سلسلة نصوص مسرحية , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 2000م.

39. ـ : أعمال نجيب سرور الكاملة , دار الشروق , القاهرة 2006م.
40. نعمان عاشور : الناس اللي تحت , دار الثقافة العربية , القاهرة 1977م.
41. ـ :مسرح نعمان عاشور (الأعمال الكاملة) , القاهرة1984م.
42. ـ :وابور الطحين , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ص1976م
43. يوسف إدريس: الأعمال الكاملة , دار الشروق , القاهرة 2004م.
44. ـ :الفرافير , مكتبة مصر , القاهرة 1995م.

ثانيا المراجع العربية

1. إبراهيم حمادة :من حصاد الدراما والنقد ,(الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1978م)
2. أحمد حمروش: ثورة يوليو وعقل مصر ,(مكتبة مدبولي, القاهرة 1985م)
3. أحمد رائف : التاريخ السري للمعتقل ,(دار المختار الإسلامي , القاهرة 1977م).
4. أحمد شمس الدين الحجاجي : الأسطورة في المسرح المصري المعاصر (الجزء الأول , سلسلة ذاكرة الكتابة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 2000م.)
5. أحمد العشري : البطل في مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق, (الهيئة المصرية العامة للكتاب ,القاهرة 1992م)
6. أحمد العشري : المسرحية السياسية في الوطن العربي ,(سلسلة اقرأ , العدد 516, دار المعارف , القاهرة 1992م)
7. أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، درا الأمان للنشر والتوزيع، الرباط،1996 م).
8. أحمد محمد الشحاذ : الملامح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة (دار الشئون الثقافية العامة , بغداد 1986م)
9. احمد يوسف : السيميائيات الواصفة ، المنطق السيميائي وجبر العلامات ،منشورات الاختلاف والمركز الثقافي العربي والدار العربية للعلوم ،2005،الجزائر – لبنان
10. آراء ماركس وانجلز ولينين في الدين . (دار التقدم ، موسكو ، 1975)
11. أرنست فيشر : ضرورة الفن , ترجمة أسعد حليم,(سلسلة مكتبة الأسرة , القاهرة 2003م)
12. امبرتو ايكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه،كلمة والمركز الثقافي العربي، ابو ظبي- بيروت، 2007)
13. ايميل بنفنيست : سيميولوجيا اللغة ؛ في : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد (تحرير وترجمة) : مدخل الى السيميوطيقا، دار الياس العصرية ، القاهرة ، 1986م.

14. ايميل بنفنيست : واقع الدليل اللساني في مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد الخامس ، 1998
15. بارت : مبادئ في علم الادلة ، ترجمة محمد البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1986،
16. بامبر جاكسون : الدراما في القرن العشرين ' ترجمة محمد فتحى (دار الكاتب العربي , القاهرة . دون تاريخ)
17. باتريس بافيس :تحليل العروض المسرحية (ترجمة :منى صفوت , مراجعة نادية كامل , وزارة الثقافة , مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ,الدورة 18 , القاهرة د.ت)
18. برنامج الحزب الشيوعي المصري: من وثائق المؤتمر الأول.(بيروت: دار ابن خلدون 1981).
19. بهيج نصار : محاكمة حسن ونعيمة(جريدة الجمهورية 3 يونيو 1965).
20. بهيج إسماعيل : الأسطورة في كتاباتي (دراسة بمجلة الفنون الشعبية , العدد 69/68, القاهرة 2006م).
21. بوبيس ماريا دل كارمن: سيميولوجيا العمل الدرامي (ترجمة خالد سالم , إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 13 , القاهرة 2001 م),
22. تزفيطان تودوروف :"مفاهيم سردية (ترجمة عبد الرحمن مزيان , منشورات الاختلاف , الطبعة الأولى , الجزائر , 2005 م.
23. حازم شحاتة : الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان (سلسلة مكتبة الأسرة , القاهرة 1997 م)
24. حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين، م2 ، ج2 ، دار إحياء التراث العربي بيروت، لبنان 1984 م.
25. حسن عطية : المسرح وثورة يوليو مسيرة طويلة بحثاً عن مصر جديدة ,(دراسة بمجلة آفاق المسرح , العدد 21, القاهرة 2003 م)
26. حسن محسن : المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر(دار النهضة العربية , القاهرة 1979 م)
27. حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، المركز العربي الثقافي ،بيروت، 1994
28. حكمت قفلجمي: الماركسية باختصار. (دار ابن خلدون ، بيروت **1979**)
29. أبو حيان الأندلسي : تفسير البحر المحيط ، تحقيق : الشيخ عادل أحمد عبد الموجود – الشيخ علي محمد معوض، شارك في التحقيق 1) د.زكريا عبد المجيد النوقي 2) د.أحمد النجولي الجمل ، 2001 ، دار الكتب العلمية ، لبنان/ بيروت

30. جابر عصفور : ظلال على واقعنا الثقافي المعاصر , ندوة منشورة بمجلة فكر وفن , العدد الثالث , القاهرة 1996م)
31. الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ البصري) :المحاسن والأضداد (الطبعة الأولى , مطبعة السعادة بمصر , القاهرة 1324هـ)
32. جاد طه : ثورة 23 يوليو بين النظرية والتطبيق (الطبعة الأولى , المطبعة العالمية , القاهرة 1969م)
33. جان موكاروفسكي : الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية ، في : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد (تحرير وترجمة) : مدخل الى السيميوطيقا ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، 1986
34. جمال مجدي حسين: البناء الطبقي في مصر"1952 – 1970 ".(القاهرة: دار الثقافة الجديدة،1981 م)
35. جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة،عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، مج: 25، ع:3، يناير/ مارس، 1997م
36. جنيت آر ماكلين : العنف اللغوي في الدراما المعاصرة (ترجمة محمد السيد , مصبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي , القاهرة 2000م)
37. جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية. ت: نايف بلوز.(بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1985).
38. جوزيب كامبروبي، وظائف العنونة، ترجمة: عبد الحميد بورايو، "منشورات إقرأ الجزائر 2004 م.
39. جون فريفل: الأدب والفن في ضوء الواقعية. ت: محمد الشوباشي. (القاهرة : دار الفكر العربي، 1970).
40. جون لينارد , ماري لوكهارست : المرجع في فن الدراما ,ترجمة محمد رفعت يونس , المجلس الأعلى للثقافة , القاهرة 2006)
41. الجوهري : الصحاح ، تحقيق : أحمد عبد الغفور العطار ، ط4 ،1987 ، دار العلم للملايين – بيروت – لبنان
42. داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، مطابع إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء 1999 م.
43. داود سليمان الشويلي : ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية (منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق 2000 م)

44. دليلة مرسلي وآخرون :مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، بيروت، 1985 م
45. رانيا فتح الله : الاتجاه الملحمي في مسرح ألفريد فرج ,(سلسلة دراسات أدبية , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة1997م)
46. رضا غالب : صندوق الأقنعة (مجلة المسرح , العدد 91, الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1995م)
47. رضا غالب : الميتاتياترو المسرح داخل المسرح(سلسلة دراسات ومراجع المسرح , العدد 42, أكاديمية الفنون ' القاهرة 2006 م
48. رولان بارت :مبادئ علم الأدلة , ترجمة محمد البكري , اللاذقية , دار الحوار للنشر والتوزيع 1987م
49. سامية حبيب :دلالة المقاومة في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي(سلسلة دراسات أدبية , الهيئة المصرية العامة , القاهرة 1997 م)
50. سعد الخادم : الفن الشعبي والمعتقدات السحرية (سلسلة الألف كتاب الثاني 488, القاهرة1966م)
51. سعيد سالم الجريري، شعر البردوني، قراءة أسلوبية، (اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين,الأمانة العامة)، صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، دار حضرموت للدراسات والنشر، المكلا، ط1،2004 م
52. سعيد بن كراد: السيميائيات والتأويل ، مدخل لسيميائيات ش.س. بيرس ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء – بيروت ،2005
53. سليم عرفات المبيض: ملامح الشخصية الفلسطينية في أمثالها الشعبية(مكتبة الأسرة، القاهرة 2006م
54. سهير القلماوي , ألف ليلة وليلة , تقديم جابر عصفور ,(سلسلة مكتبة الأسرة , القاهرة 1995م
55. سيد إبراهيم الوكيل :ألفريد فرج الزمن والريادة (القاهرة , 2007م).
56. سيد إسماعيل : الرقابة والمسرح المرفوض 1923- 1988م (الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1997م).
57. سيد عشماوي:الجماعات الهامشية المنحرفة في تاريخ مصر الاجتماعي الحديث.(القاهرة : مكتبة الأسرة.الهيئة المصرية العامة للكتاب. 2005).
58. سيرة سيف ابن ذي يزن , طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة , 1999

59. شوقي عبد الحكيم : مع كتاب المسرح. (مجلة المسرح ، عدد 31 يوليو 1966)
60. شوقي عبد الحكيم: الحكايات الشعبية العربية(الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1994م).
61. شوقي عبد الحكيم: السير والملاحم الشعبية العربية,(الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1994م)
62. شوقي عبد الحكيم: مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية(الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1994م).
63. صافي ناز كاظم : من ملف المسرح المصري في الستينيات والسبعينيات (الدار المصرية اللبنانية , القاهرة 2003م).
64. صالح لمباركة : بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج (سلسلة كتاب الثقافة الجديدة , العدد52, الهيئة العامة لقصور الثقافة , القاهرة 1997م),
65. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، 1996).
66. صلاح كاظم هادي : علم الإشارات عند العرب ، نحو نظرية سيميائية عربية ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب– جامعة بغداد 1988 م.
67. طاش كبري زاده : مفتاح السعادة ومصباح السيادة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1405 هـ.
68. الطاهر روابنيه: "الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة– دراسة في المبنى والمعنى"، المساءلة، ع1، ربيع 1991م
69. الطبرسي :تفسير مجمع البيان ، تحقيق وتعليق : لجنة من العلماء والمحققين الأخصائيين ، تقديم: السيد محسن الأمين العاملي ، 1415 – 1995 ، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت – لبنان
70. طه حسين الحضرمي، المنظور الروائي في روايات علي احمد باكثير، رسالة ماجستير، كلية التربية/المكلا، جامعة حضرموت للعلوم والتكنولوجيا، 2005م
71. ابن ظهيرة: الفضائل الباهرة في محاسن مصر والقاهرة، تحقيق مصطفى السقا وكامل المهندس، مركز تحقيق التراث، دار الكتب، القاهرة 1969 م
72. ابن عابدين :حاشية رد المحتار، إشراف : مكتب البحوث والدراسات، ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – لبنان 1995 م.

73. عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير، منشورات النادي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1985م.
74. عبد الرحمن طنكون: خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الألم.(مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 9 ، المغرب/فاس 1987)
75. عبد الرحيم كمال : الصورة والذات والمعنى والعلامات بعض الأسس المفهومية لسميائيات بارث الفينومينولوجية حول الصور الفوتوغرافية " مجلة علامات , العدد الخامس , المغرب 1996م)
76. عبد السلام باشا: حسن ونعيمة.(جريدة الزمان 2002/2/13) عن موقع الجريدة على الإنترنت:www.azzaman.com
77. عبد العاطي حامد:مغامرات صحفي في قاع المجتمع المصري. (القاهرة : ط2،أخبار اليوم ، كتاب اليوم:82).
78. عبد العزيز حمودة : مسرح رشاد رشدي دراسة تحليلية , (مكتبة الأنجلو , القاهرة 1972م)
79. عبد العزيز صالح: الشرق الأدنى القديم (الجزء الأول، الهيئة العامة، القاهرة، 1967م)
80. عبد الغني داود : استلهام أسطورة إيزيس وأوزوريس في المسرح المصري (مجلة الفنون الشعبية العددان 79, 80 يوليو 2008)
81. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب (دار العودة , بيروت 1983م)
82. عبد المنعم عثمان : الديكور والتشكيل المسرحي (سان بيتر للطباعة , القاهرة 2001م)
83. عبد الوهاب بكر : مدخل إلى تاريخ مصر العاصرة (دار الفكر العربي , القاهرة 1998م)
84. عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع81، السنة:21، شتاء: 2003م
85. ابن العربي : الفتوحات المكية، دار صادر - ،دار إحياء التراث العربي - ج 2 بيروت – لبنان 1995م .
86. عز الدين إسماعيل: توظيف التراث في المسرح (مجلة فصول, مجلة النقد الأدبي), الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة 1980م)
87. ابن عطية الأندلسي : المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق : عبد السلام عبد الشافي محمد ، دار الكتب العلمية ، لبنان 1993 م.
88. عقيلة بنور : الأنساق الدلالية اللفظية في النصف الأول من القرآن الكريم دراسة في ضوء علم السيمياء الحديث (رسالة ماجستير غير منشورة , جامعة الحاج خضر , باتنة 2007م.)

89. علـى الراعـي: المـسرح في الـوطن العـربي (سلـسلة عـالم المعرفـة , العـدد 248, الكويـت 1999م)
90. غالي شكري : مذكرات ثقافة تحتضر ,(الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1992م)
91. فـاروق خورشـيد : الجـذور الـشعبية للمـسرح العـربي (سلـسلة مكتبـة الأسـرة و القـاهرة 1999م),
92. فاطمة يوسف : المسرح والسلطة في مصر من(1952م ـ 1970م) ,(الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1994م)
93. فرانـسواز ارمينكـو : المقاربـة التداوليـة ،ترجمـة : سـعيد علـوش، مركـز الانمـاء القـومي ، بيروت1998م.
94. فردينان دي سوسور : علم اللغة العام ، ترجمة : يوئيل يوسف عزيز ،آفاق عربية –بغداد – 1985
95. فؤاد حسنين على : قصصنا الشعبي (دار الفكر العربي , القاهرة 1947م)
96. فـؤاد دوارة : مـسرح توفيـق الحكـيم , المـسرحيات الـسياسية , (الهيئـة المـصرية العامـة , القـاهرة 1986م)
97. فـؤاد على شبل : الزيـر سـالم : التـاريخ والأسـطورة (الطبعـة الأولى , مكتبـة النافـذة , القـاهرة 2003م)
98. قاسـم عبـده قاسـم : بـين التـاريخ والفولكلـور(سلـسلة الدراسـات الـشعبية , العـدد13 , هيئـة قصور الثقافة, القاهرة 1997م)
99. القشيري : أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم : صحيح مسلم , مكتبة ومطبعة محمد صبيح وأولاده بالقاهرة , دون تاريخ
100. لينين : ماركس، انجلز ، الماركسية . (دار التقدم ، موسكو ، دت)
101. ليونارد برونكو : مسرح الطليعة , عرض مصطفى إبراهيم , مجلة المسرح (القاهرة , ع 1 , يناير 1964م)
102. مايكـل لـوفي: الماركـسية والـدين. ت: بـشير الـسباعي. (مجلـة القـاهرة، العـدد: 134، يناير 1994).
103. محرم كمال: الحكـم والأمثـال والنـصائح عنـد المـصريين القـدماء(مكتبـة الأسرة، القـاهرة، 1998م).
104. محـسن مـصيلحي : التمـسرح والتحـريض الـسياسي(مقـال بمجلـة آفـاق المـسرح , العـدد 21 , الهيئة العامة لقصور الثقافة , القاهرة 2003م)

105. محمد بركات: مسرحية خوفو والمسرح الحديث.(مجلة المسرح، العدد 25 ، يناير 1966).
106. محمد حسن : مسرح شوقي عبد الحكيم,(رسالة ماجستير , غير منشورة , آداب الزقازيق 2008م)
107. محمد حسين : الرمز في دراما إبسن الطبيعية قراءة دلالية (سلسلة دراسات في المسرح المعاصر , القاهرة 1993م).
108. محمد حسين الطباطبائي : تفسير الميزان (منشورات جماعة المدرسين في الحوزة العلمية - قم المقدسة - ج 1. 1412هـ)
109. محمد سليمان :الاتجاهات السياسية في مصر المعاصرة , (مكتبة النهضة , القاهرة 1974م)
110. محمد السيد عيد : التراث في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي,(دار عين للدراسات والبحوث , القاهرة 2007م)
111. محمد عبد الله حسين : ظاهرة الانتظار في المسر النثري , سلسلة دراسات أدبية , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1998م.
112. ـ : مسرح محمود دياب القضية والبناء الفني (دار الحرم للتراث , القاهرة 2004 م.
113. أبو محمد عبد الله بن قتيبة : عيون الأخبار(طبعة دار الكتاب العربي مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية 1925م)
114. محمد عبد الرحمن يونس : الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة . منشورات الدار العربية للعلوم , بيروت 2007م)
115. محمد عمارة : نظرية الخلافة (دار الشروق , القاهرة 2003م)
116. محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ،مكتبة لبنان ناشرون ،1996م.
117. محمد فتوح أحمد : في المسرح المصري المعاصر دراسة في النص المسرحي (الطبعة الأولى , دار الثقافة العربية , القاهرة 1987م)
118. محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998)
119. محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق،(الكويت: عالم الفكر، المجلد 28، يناير . مارس 1999)
120. محمد مندور . جريدة الجمهورية 1964/6/3

121. محمود الآلوسي : روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت2000م.
122. محمود أمين العالم: لا شيء غير الحزن الأسود، (مجلة المصور 1964/6/19م.
123. منى صادق : أهم اتجاهات الإخراج المسرحي المصري في الستينيات (أكاديمية الفنون , القاهرة 2005م
124. مصطفى بهجت مصطفى : حكاية شركان في بيت زارا (سلسلة مسرحيات عربية , العدد 6 , القاهرة 1968م)
125. مصطفى سلطان : تشكيل المناظر في مسرح الهواة (أكاديمية الفنون , العدد 19 , القاهرة , د. ت)
126. مصطفى عبد الغني : علماء الدين في مجتمع الليالي (مجلة فصول , المجلد الثالث عشر العدد الأول, القاهرة 1994م
127. معجم الشيوعية العلمية . (موسكو : دار التقدم ، 1985)
128. ابن منظور: لسان العرب، م15، دار صادر، بيروت، ط1، 1992 م
129. مؤلف مجهول : ألف ليلة وليلة , منشورات دار مكتبة الحياة بيروت , د. ت
130. نادية بدر الدين أبو غازي : قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر 1952 ـ 1967 القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989م
131. نبيل راغب : مسرح التحولات الاجتماعية في الستينيات ,(الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة 1990م)
132. نجوى عانوس شخصية العمدة في المسرح المصري1914 ـ 1952 م ,(الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة1989م)
133. نجوى عانوس : دراسات في المسرح المصري (القاهرة ,بدون تاريخ)
134. نبيلة إبراهيم : سيرة الأميرة ذات الهمة (القاهرة , دار الكتاب العربي, 1969م)
135. نبيل أبو مراد : مسرح العبث فلسفته وتقنيته (مجلة عالم الفكر المعاصر , خريف 1985م
136. نبيل صبحي حنا: جماعات الغجر، مع إشارة خاصة للغجر في مصر والبلاد العربية.(القاهرة : دار المعارف 1980
137. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007م

138. نعمان عاشور : المسرح والسياسة , المكتبة الثقافية ,(العدد 408 , الهيئة المصرية للكتاب , القاهرة 1986م
139. نعيم عطية : مسرح العبث , مفهومه , جذوره , أعلامه (الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1992م)
140. نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة (سلسلة مكتبة الأسرة , القاهرة 1997م)
141. النووي : شرح مسلم ، 1407 – 1987 ، دار الكتاب العربي - بيروت – لبنان
142.
143. هيو سلفرمان :نصيّات ، بين الهيرمنيوطيقا والتفكيكية ،ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ،2002
144. وفاء حامد كمالو : الإبداع المسرحي , وسلطة الرقابة , (الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 2006م)
145. يوسف اسكندر : اتجاهات الشعرية الحديثة، الاصول والمقولات ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، 2004م.
146. يوسف رشيد : وظيفة التحريض بين سلطة المسرح ومسرح السلطة , (الصباح للنشر والطبع , بيروت 2007م)

- المراجع الأجنبية :

1. Alexei Sharov : What is Biosemiotics? (http://www.gypsymoth.ento.vt.edu/sharov/biosem/geninfo.html)
2. Benjamin Humphrey Smart: BEGINNINGS OF A NEW SCHOOL OF METAPHYSICS, Afacsimile reproduction with an introduction by Dino Buzzetti., scholarsfi facsimiles & reprints ann arbor , 2004 .
3. Charles S. Peirce :collected papers ,The Belknap press of Harvard University press , Cambridge ,Massachusetts, 1965.
4. Charles Morris, *Writings on the General Theory of Signs* (The Hague: Mouton, 1971.
5. ECO, Umberto, Roberto LAMBERTINI, Costantino MARMO, and Andrea TABARRONI:" Latratus Canis or: The Dog's Barking", in: DEELY, John N., Brooke WILLIAMS, and Felicia E. KRUSE, editors, Frontiers in Semiotics (Bloomington: Indiana University Press). 1986 .

6. Greenlee ; D. : Peirce's concept of sign, Mouton, 1973
7. Hjelmslev , structural Analysis of Language , in ; Jerrold . Katz .2 ed , The philosophy of Linguistics oxford university press, 1985 .
8. John Locke : An essay concerning human understanding , abridged and edited by A.S. Pringle-Pattison,The Harvester press , NewJersey,1978
9. Karl Buhler: the key principle: the sign – character of language ,in: Robert E. Innis (ed.):semiotics an introductory anthology, Indiana University press. Bloomington, 1985,see.
10. WilIis Hedley Salier. The Rhetorical Impact of the Semeia in the Gospel of John. Tubingen: Mohr Siebeck, 2004, see p.143 .
11. HJELMSLEV, L., *Résumé of a Theory of Language*, Madison: University of Wisconsin Press, 1975. see p. XVIII.
12. Stephan Meier-Oeser : Medieval Semiotics. in : Stanford Encyclopedia of philosophy. http://plato.stanford.edu/entries/semiotics-medieval/.
13. Lepschy; C. Giulio: A Survey of structural linguistics, Faber, London, 1972
14. Tim Murphy : ELEMENTS OF A SEMIOTIC THEORY OF RELIGION,in : Method & Theory in the Study of Religion , Koninklijke Brill NV, Leiden, 2003.
15. Marvin Carlson: "Semiotics of character Names in the Drama " THEATRE SEMIOTICS SIGNS OF Life , Indiana Univ . press. BLOOMING TON AND INDIANA POLIS , 1990.
16. Sandor Harvy : semiotic perspectives , George Allen ,London, 1982.

The governor image in the sixtys theatre semiology study

a proposal submitted for the degree of doctorate in Arabic languge and its literatures

BY

endsar abd al aziz moneer

under the supervision of

DR. Nogwa ebrahim

Professor , faculty of literatures

1430هـ / 2010م